

UM CERTO HUMOR DA TOCADORA DE “FRAUTA”: SOBRE POEMAS DE MARIA ANTONIETA TATAGIBA

PAULO ROBERTO SODRÉ *

RESUMO

O artigo analisa aspectos humorísticos e sua relação com o bestiário mencionado, em especial os pássaros, no único livro de Maria Antonieta Tatagiba, *Frauta agreste* (1927), conjunto de poesia bucólica fundamentalmente baseada na poética academista do início do século XX no Brasil. Para a leitura dos poemas, o estudo considera as noções de humor do ponto de vista linguístico-literário de Vladímir Propp (1992), Luiz Carlos Travaglia (2015) e Terry Eagleton (2020), e histórico-social de Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000). Observa que os poemas “O ribeirão” e “Á beira da matta” desencadeiam o humor pelo efeito inesperado ou incongruente, um dos elementos importantes na fatura do texto engraçado, da presença de certos bichos e seus sons na paisagem campestre desenhada pela poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia e humor. Poesia humorística brasileira. Poesia do Espírito Santo. Maria Antonieta Tatagiba. *Frauta agreste*.

Em três trabalhos (SODRÉ, 2007; 2008; 2011) sobre *Frauta agreste* (1927), de Maria Antonieta Tatagiba, e nas leituras que os fundamentaram, constatamos sua nítida filiação a práticas literárias tradicionais, passadistas, numa época quando as novidades modernistas eram acatadas em Vitória por poucos autores, como Haydée Nicolussi. São os temas neoclássicos, como *aurea mediocritas* ou *fugere urbem*, e a afetividade aqui e ali neorromântica, expressa no elogio da paz, da fé cristã e da família, que compõem em linhas gerais a poética academista da escritora de São Pedro de Itabapoana, interior do Espírito Santo.

Inevitável, assim, detectar também uma visão de mundo conservadora, previsível para uma mulher educada nos padrões femininos da primeira metade do século XX

* Professor Titular aposentado da Universidade Federal do Espírito Santo/Ufes, Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: paulorobertosodre.letas@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9333-2201>

(GENS, 2016, p. 324). Como aponta Karina Rezende Fleury (2007, p. 11), embora Maria Antonieta Tatagiba procurasse seguir um rumo diferente daquele seguido pelas moças instruídas de sua época, por meio de estudos voltados para o curso inconcluso de Farmácia, a poeta acatou o modelo feminino incontornável: professora, mãe de família e autora de literatura como exercício de levezas líricas.

Como procuramos demonstrar num estudo sobre a presença do riso e da ironia em dois poemas de Tatagiba (SODRÉ, 2011), no que diz respeito à produção literária, seguimos as ponderações de Telles (2002, p. 423), segundo as quais as

Entonações femininas deviam expressar surpresa, submissão, incerteza, busca de informações ou entusiasmo ingênuo. Uma mulher que falasse agressivamente ou afirmativamente, o que nos homens era sinal de personalidade, era considerada mal-educada, tresloucada e até histérica. A não-afirmação social da mulher se repetia na sua não-afirmação pela palavra. (TELLES, 2002, p. 423)

Nesse sentido, Constância Duarte e Kelen Paiva (2009) ponderam sobre o papel intimidador dos salões e saraus literários e dos jornais e revistas dominados pelos homens. Na década de 1920, período em que Tatagiba atua como autora, duas imagens de mulher de letras em jornais esclarecem aspectos importantes dessa história social da mulher brasileira dedicada à literatura: a que se comporta conforme os padrões estabelecidos e a que não se submete e choca a sociedade com seu modo de agir não convencional (DUARTE; PAIVA, 2009, p. 15). O resultado em termos literários é a presença de “um lirismo feminino saudável”, pudico, e a de um lirismo do que se considerava como “fealdades morais” (p. 15).

A lírica “adequada” à atuação letrada de uma mulher encontra sua fonte, portanto, no legado romântico, parnasiano e simbolista, como já demonstrou Francisco Aurelio Ribeiro (1996, p. 38-39), ou, talvez numa fusão dessas tendências tardias no início do século XX, na linha *art nouveau*², cuja maneira de expressar o mundo ao redor abrange aquelas correntes literárias finisseculares (SILVA, 2016, p. 71). A tradição bucólica, com seus jardins e enamorados

2 É de notar, por exemplo, a capa do livro, com desenho em estilo *art nouveau* assinado por Raul Pederneiras.

cândidos, se ajusta igualmente ao “lirismo de sonetos”, expressão de Graciliano Ramos a respeito do que ele supunha ser uma lírica de mulheres³, que evita ou ignora as *feiuras* estéticas.

Como observamos em outros trabalhos sobre canção de maio e bucolismo bocagiano na poesia de Tatagiba (SODRÉ, 2007; 2008), em *Frauta agreste* o poema homônimo serve de prólogo ao livro e descreve o ambiente e o espaço onde toca sua *frauta*-poesia: “Aqui neste rincão de verduras coberto / [...] É que os dias eu passo em sossego bemdito, / Tocando a minha frauta e ouvindo a singeleza / Do seu som se casar, das aves ao *spartito* / No seio acolhedor da bella Natureza!” (TATAGIBA, 1927, p. 11-12). O poema informa, portanto, o eixo temático do livro: atualização da poética neoclássica (FLEURY, 2008, p. 110), matizada pelos traços românticos e simbolistas, ora melancólica, ora ingênua, o que configura a poesia acadêmica desse período (DAMASCENO, 1986).

Percebemos nessa atualização, entretanto, o que chamamos de rasuras, isto é, elementos inesperados na poética bucólica e neorromântica de Tatagiba, a se destacarem nos versos de *Frauta agreste*: na paisagem de montes, azuis e floradas, a poeta deixa vaziar certo humor.

Editado por Karina Rezende Fleury, o soneto intitulado “O riso”, ausente em *Frauta agreste*, apresenta uma noção de riso da poeta:

Bendito seja o riso que aos negros
Da vida, ao infeliz faz olvidar,
Como o vinho, adormece as nossas dores,
De quem sofre é conforto singular.

Disfarça o sentimento sob flores...
Padeces? Trazes na alma algum pesar?
Ri que o riso adormece as nossas dores
E nele um lenitivo há de encontrar...

Riso é ironia – riso é esquecimento,
Aos tristes dá aspecto de ventura
E faz supor distante o sofrimento...

3 A expressão “lirismo de soneto” me ocorreu como epíteto para Tatagiba, ao lê-la numa declaração de Graciliano Ramos a respeito de sua recepção inicial de *O quinze*, de Rachel de Queiroz.

Riso – invencível arma de mulher
Que, rindo, docemente, com ternura,
Seduz o mundo inteiro, quando quer!
(TATAGIBA, 2007, p. 70)

No poema têm-se dois aspectos do riso: por um lado, terapêutico (“E nele um lenitivo há de encontrar...”); por outro, “invencível arma de mulher”, mesmo que ocorra pela “sedução”. Nesse sentido, se a dor e a resignação se tornam elementos em destaque dos quartetos (“Ri que o riso adormece as nossas dores”), no primeiro dos tercetos sobressai-se a ironia, recurso discursivo de resistência, que é atenuada, contudo, pelo esquecimento que o riso pode talvez desencadear naquele que sofre. No terceto segundo, todavia, a expressão “invencível arma de mulher” e o verso “Seduz o mundo inteiro, quando quer!” parecem realçar uma velada – mas voluntariosa e eventual (“quando quer”) – disputa feminina contra o “mundo inteiro”, referência ao “mundo dos homens”, suscetível ao riso feminino “doce e terno” (SODRÉ, 2011, p. 182).

Tatagiba ainda afirma: “Riso é ironia”. Sabemos que o riso ou o texto em que ele se efetiva, em especial nos anos 1920, veiculariam elegante e academistamente o desprezo de quem moralmente satiriza e de quem superiormente se ri das fraquezas dos outros; a ironia é um dos recursos mais comuns para essa expressão crítica. Mas não podemos deixar de considerar também os que pensam que haja ainda o riso lúdico, derivado de inversões e deslocamentos de expectativas, com o intuito de fazer rir simplesmente por “bom humor e benevolência” (SKINNER, 2001, p. 9).

Após observar o discurso poético de Maria Antonieta Tatagiba, considerando a proximidade de seus versos aos do brejeiro Bocage (SODRÉ, 2008) e tendo em vista a noção de humor, mais abrangente, como uma mensagem que provoca o riso ou o sorriso (BREMNER; ROODENBURG, 2000), voltamos a seus versos em busca de mais pistas para descortinar certas passagens humorísticas em seus poemas. Agora por meio da observação mais atenta do bestiário de que ela se vale para compor seu *locus amoenus* inspirado nas paisagens de sua terra natal, São Pedro do Itabapoana. Neste trabalho, optamos por expor inicialmente os traços classicizantes de Tatagiba, sua atenção à fauna na descrição do local ameno, para então expor os poemas em concomitância com as

discussões de Vladímir Propp (1992), Luiz Carlos Travaglia (2015) e Terry Eagleton (2020) sobre aspectos do humor diretamente relacionados aos versos da poeta.

A tónica da paisagem idealizada da poesia clássica antiga e moderna pode ser sintetizada nos termos de Ernst Robert Curtius: “São chamados amenos os lugares agradáveis, verdejantes, porque preservam o amor” (CURTIUS, 1979, p. 204). Acrescenta o autor: “ao tema do *locus amoenus* pertencem também as cenas pastoris e, com elas, a poesia erótica” (p. 206). Essa paisagem perfeita se exprime especialmente na poesia bucólica que, na síntese de Carlos Ceia (2009-),

[...] enuncia um ideal de vida que canta as belezas da vida do campo, o espaço dos pastores, a ingenuidade dos costumes, o quotidiano tranquilo em simples contacto com a natureza. Trata também dos amores, alegrias e penas dos pastores que contrastam com os sobressaltos e inquietações da vida urbana.

A poesia bucólica é também conhecida por poesia *pastoral* ou pastoril. O pastor é o representante de um mundo natural, simples, cuja entrada corresponde invariavelmente a uma evasão, não só em termos de espaço (da cidade para o campo) como também em termos de tempo (do presente para o passado). Assim, há como que uma idealização do modo de viver campesino, onde se cria um ambiente imaginário de paz e perfeição, no qual não existe qualquer tipo de corrupção. Todo o cenário bucólico pressupõe a descrição de uma utopia passada. Esta idealização leva a que a vida campestre seja associada à Idade de Ouro (passado), altura em que o homem vivia em harmonia com a natureza e antes de sucumbir ao pecado do orgulho.

Esse ideal campestre implica não apenas flores e regatos, próprios do lugar ameno em que os enamorados tocam sua lira à sombra das faias, mas também bichos, em especial ovelhas e cabras aos cuidados de um pastor apaixonado, como se observa na poesia virgiliana de *Bucólicas*⁴, uma das matrizes desse tipo de literatura. Além deles, pode-se deduzir a presença de uma variedade de outros, como pássaros, abelhas e borboletas, como se verifica nos poemas de recorte arcádico, estilo que convencionalizou ao máximo essa paisagem, como nos versos de Bocage:

4 Como se pode perceber na “Bucólica I”: “[...] Eu mesmo as minhas cabras / triste tango [...]” (VIRGÍLIO, 2005, p. 13); na “II”: “Agora o gado goza o frescor de uma sombra; / agora o espinhal verde lagarto oculta” (p. 21); ou ainda na “VII”: “Sob sonora azinheira, um dia, sentou, Dáfnis, / e Córidon reuniu seu rebanho ao de Tírsis, / Tírsis, ovelhas, já cabras de leite, Córidon, / ambos na flor da idade [...]” (p. 65).

[...]

Ei-las de planta em planta as inocentes,
As vagas borboletas de mil cores!
Naquele arbusto o rouxinol suspira;

Ora nas folhas a abelhinha pára.
Ora nos ares sussurrando gira:
Que alegre campo! Que manhã tão clara!
(BOCAGE, 1982, p. 25)

ou da Marquesa de Alorna:

Os pássaros entoam novo canto [...] (2007, p. 95)

Dentre os filhos amados afugenta
A discórdia cruel; vê dos seus gados,
Sempre gordos, alegres, bem tratados,
Numeroso rebanho que apascenta
(2007, p. 99)

Alguns desses animais podem ser notados no *Livro dos bichos*, de 1997, em que Sergio Faraco compõe uma antologia de poemas de língua portuguesa do século XVI ao XX, inspirado nos *fioretti* de Francisco de Assis e em sua mensagem: a possibilidade e a beleza do convívio entre homens e animais (FARACO, 1997, p. 13). Em sua recolha invulgar, despontam insetos (abelha, besouro, borboleta, cigarra, mosquito, pulga, vaga-lume), aracnídeos (aranha), moluscos (caramujo, concha), peixes, anfíbios (sapo), répteis (cobra, lagartixa), aves (águia, alcatraz, andorinha, beija-flor, canário, cegonha, cisne, coleirinho, condor, corupião, coruja, corvo, gaivota, garça, galo, irapurú, maitaca, narceja, papagaio, pato, pavão, pomba, quero-quero, rouxinol, sabiá) e mamíferos (boi, cabra, cão, cavalo, cetáceo, gato, javali, leão, morcego, ovelha, urso) que se destacam nas imagens dos versos, todos sugerindo metáforas, alegorias e símbolos aos leitores.

Essas figuras, como se sabe, sempre despertaram interesse nas pessoas e, por conseguinte, nas culturas, desde períodos antigos, tanto na pintura como na literatura, para além das ciências naturais. Basta folharmos um ou outro dicionário de símbolos e lá estarão os animais e seus sentidos para a cultura dos egípcios, chineses, gregos, latinos, caldeus, astecas, sumérios, iorubás, guaranis, judeus, bororos, cristãos, zulus...

Algumas publicações, além do *Livro dos bichos*, de Faraco, nos dão igualmente uma ideia da importância dos animais na cultura do Ocidente: das mais remotas, o *Bestiário de Aberdeen*, do final do século XII e início do XIII; das mais modernas, o *Livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges (1957). Nessas diferentes obras, percebe-se, por um lado, a tentativa de catalogação de animais da natureza e da sobrenatureza; por outro, seu fascínio na ficção. A atração que tigres, salamandras ou quimeras exercem sobre as pessoas se revela de diversificadas maneiras. Nos escritores, esse encanto se registra desde os primeiros textos ficcionais de que se tem notícia: das sereias e do cão Argos de Homero, a besta ladradora de *A demanda do santo graal*, o cavalo Rocinante de Dom Quixote, o corvo de Edgar Allan Poe, o crocodilo de Peter Pan, a Lassie do cinema para crianças e jovens, aos seres fantasiosos de Luiz Guilherme Santos Neves em *Torre do delírio* (1992), ademais das raposas e ovinos que frequentam as lições morais das fábulas desde Esopo e Fedro. Na poesia de Maria Antonieta Tatagiba, atenta às paisagens campestres e literárias, esses animais e seres também comparecem.

Num levantamento preliminar desses bichos em *Frauta agreste*, sabiás, abelhas (e zangões) e cigarras⁵ são mencionados quatro ou cinco vezes⁶;

Ha duetos de sabiás á tarde, nas balceiras
Para embalar o sol que atrás da serra expira
Golfando sangue sobre as cristas das pedreiras
(TATAGIBA, 1927, p. 10⁷)

5 Há, aliás, um poema dedicado a esse inseto, “Cigarras” (TATAGIBA, 1927, p. 91-92).

6 Respectivamente: p. 10, 33, 69, 78; p. 28, 30, 31, 46, 121; p. 46, 91-93, 103, 104. Curiosamente, no *Livro dos bichos*, também a abelha, a borboleta e a cigarra ocorrem em maior número nos poemas recolhidos por Faraco.

7 Mantém-se a grafia original dos poemas.

Com a musica da relva... Esvoaça o enxame louro
Das abelhas, buscando a doçura do mel
Dum pomo ou duma flor, nos ramos do vergel
(TATAGIBA, 1927, p. 28)

pirilampos e borboletas, duas⁸:

São os dias aqui sempre azues... Pomos lampos
Coroam na ramada o labor da charrua...
São as noites de paz, cheias de pyrilampos...
(TATAGIBA, 1927, p. 11)

Cogumelos em bando abrem os guarda-soes
E entre as folhas se estende o tear dos aranhos...
Passam agora no ar, em ronda, em fervedouro,
Libellulas, zangões, borboletas cor de ouro...
(TATAGIBA, 1927, p. 30)

Em ocorrência única ou dupla, andorinhas (p. 24), libélulas (p. 121), bem-te-vi (p. 34), “aranhoses” (p. 30 e 51), besouros (p. 51), “phalenas” (p. 58), “gallo” (p. 69), gaturamos (p. 78), pombas (p. 112), bois (p. 124), maçarico (p. 124), garça (p. 124), irerês (p. 125), rola (p. 130), araponga (p. 131) e tigre (p. 95, em dimensão patentemente metafórica). Termos genéricos como insetos (p. 68 e 130) e serpes (p. 30 e 43) são também referidos. Seres imaginários, míticos, meio besta, meio humano, aparecem nos versos: Pan (p. 15), sereia (p. 53 e 107), “chimera” (p. 20) e vampiro (p. 42).

Misteriosa harmonia
Tem esta frauta louçã...
Nela gorjeia a alegria
Da alma olímpica de Pan...
(TATAGIBA, 1927, p. 15)

8 Nas p. 11 e 86; p. 30 e 71.

Dessa fauna, em que predominam as aves canoras como sabiá, bem-te-vi e gaturamo, como conviria a uma produção lírica bucólica de extração feminina, em comportamento previsível na cultura do início do século XX no Brasil, atenta à tradição neoclássica ou neorromântica, destacam-se três aves conhecidas por seu canto estranho ou de uma ruidosa sonoridade, que dificilmente frequentariam a poesia dita “sublime”: pato irerê e maçarico, em “O ribeirão” (TATAGIBA, 1927, p. 123-127), e araponga, em “Á beira da matta” (p. 129-131). Brejeiros são os sons que elas entoam, o que nos conduz a uma análise mais detida para averiguar se há na menção a esses bichos indícios de humor na poesia de Tatagiba, configurando uma certa rasura na atualização da poética bucólica e neorromântica em *Frauta agreste*.

O ribeirão

No verdor da paisagem qual um trilho
De prata luzidia,
Desliza o ribeirão que noite e dia
Canta o mesmo estribilho

A rolar, sem descanso as aguas puras,
Através deste montes de verduras

Mas em caminho, ás vezes, encontrando
Uma verde campina,
Num liso espelho alarga a face fina,
E dorme enquanto o bando

Dos somnolentos bois vagam em torno,
Nas pastagens queimadas do bochorno...

Quer nos dias de forte veranico,
Ou de azul primavera
Os rebanhos tranquillos abebera,
E o vôo do maçarico

Retrata ou da garça que de tarde
Na ribanceira espia o poente que arde

O bando grasnador das irerês
Quando as caniculares
Horas do estio chegam, deixa os ares,
E á sombra dos ipês,

Vem no frescor de suas aguas rasas,
Molhar as pennas, refrescar as azas...

Nas noites em que a lua desenrola
No espaço o algido lume,
O ribeirão num modulo queixume
Acompanha a viola

Em que descanta o amor bravio o enguiço,
Nos terreiros das choças o mestiço...

De manhã, quando têm da alva o frescor
As aguas da turqueza,
Busca as margens do riacho a camponeza
Sadia, carne em flor...

É o momento do banho matinal,
As aves cantam pelo matagal...

E uma nympha aparece entre o arvoredó
Em um doce abandono,
Nua e rósea do calor do somno...
Mas espiando com medo.

Entre os cipós, vae occultar, medrosa,
No seio da agua as formas cor de rosa...

E o ribeirão la segue sem nenhuma
Detença... e desbarata
Estorvos despenhando-se em cascata,
A abrir flores de espuma,

Em que fuzilam arcos furta-cores
Sob os raios de sol, abrasadores...

E eterno viajor pelos caminhos
Faz mover as moendas
Dos antigos engenhos das fazendas,
Gira velhos moinhos,

E depois qual humilde, estreito fio
Vai morrer na corrente de outro rio...
(TATAGIBA, 1927, p. 123-127)

A estrutura heteroestrófica em *enjambement*, dezoito ao todo, em que concorrem quartetos (alternando-se decassílabos e hexassílabos) e dísticos (decassílabos), projeta o fluxo erradio do ribeirão, cujo curso enseja à poeta a narração e descrição das paisagens campestres a suas margens.

Oscilando a pintura verbal entre uma coloração acadêmica e romântico-realista, à Almeida Júnior, o poema de Maria Antonieta Tatagiba traz, quase paradoxalmente, elementos caros ao idealizado *locus amoenus*, a que não falta uma medrosa “nymphá” (“E uma nymphá aparece entre o arvoredo”); ao regionalismo romântico, em que um mestiço toca na viola uma toada amorosa em sua choça ao luar (“Em que descanta o amor bravio o enguiço / Nos terreiros das choças o mestiço...”); e à observação cotidiana realista/impressionista, na medida em que a poeta expõe uma camponesa em seu corriqueiro banho matinal (“É o momento do banho matinal”).

As notações paisagísticas (“verdor da paisagem”, “montes de verdura”, “verde campina”, “pastagens queimadas de bochorno”, “ribanceira”, “matagal”, “cascata” ou “moendas / dos antigos engenhos das fazendas”) e cronológicas (“noite e dia”, “dias de forte veranico / ou de azul primavera”, “poente que arde”, “Horas do estio”, “Nas noites em que a lua [...]”, “manhã” ou “os raios de sol, abrasadores...”) sugerem, em *crescendo*, no curso do ribeirão o percurso da própria vida, que, passando por diversas situações – note-se que a juventude da camponesa, “Sadia, carne em flor...”, é mencionada no “centro” do poema, na sétima estrofe, e a velhice dos “moinhos”, na penúltima – deságua na morte: “E depois qual humilde, estreito fio / Vai morrer na corrente de outro rio...”. Embora os versos revelem uma narrativa do fluxo do ribeirão, e ainda que as descrições das paisagens e de seus utentes oscilem entre as visões idealista e realista, o que parece estar em destaque é uma visão lírica apoiada na alegoria da vida em si, uma reflexão sobre suas passagens e vivências até o encontro com a morte.

Diante desse aspecto melancólico do tema que o texto desenvolve, as referências às aves (“E o voo do maçarico” e “O bando grasnador das irerês”), que poderiam suscitar alguma graça pelo inesperado de seu canto – o do maçarico lembra, por assim dizer, um “riso” –, indicam certa adesão da poeta à descrição de uma paisagem mais realista, em que acorrem aves do dia a dia rural e não apenas os aclamados e convencionais pássaros afinados, de sons inspiradores e marcadamente poéticos, líricos ou “elegantes”, da tradição literária pastoril, como a garça “que de tarde / Na ribanceira espia o poente que arde”.

Luiz Carlos Travaglia, ao expor sobre os mecanismos ou recursos do texto humorístico, igualmente apontados por Vladímir Propp (1992, p. 119) comenta os seguintes:

[...] a) cumplicidade; b) *ironia*; c) mistura de lugares sociais ou posições de sujeito; d) ambiguidade; e) uso de estereótipo; f) contradição; g) sugestão; h) *descontinuidade de tópico ou quebra de tópico*; i) paródia; j) jogo de palavras; k) trava-língua; l) exagero; m) desrespeito a regras conversacionais; n) observações metalinguísticas; o) violação de normas sociais (TRAVAGLIA, 2015, p. 54-55, *itálicos acrescentados*).

Em que pese a melancolia do assunto, no poema, aquelas presenças, por serem inesperadas em poemas dessa dicção bucólica e, por conseguinte, idealista (CURTIUS, 1979, p. 204), acabam por efetivar certo humor, seja por uma certa ironia, conseguida na justaposição contrastante de elementos ideais e cotidianos, pela incongruência ou “descontinuidade de tópico ou quebra de tópico”, uma vez que o *locus amoenus* não prevê, como tópico clássico, o convívio de pássaros locais com “*nymphas*”, por exemplo; seja pela surpresa de resultado paródico, se considerarmos que num poema pastoril o maçarico e o irerê destoam, a rigor, na descrição da paisagem ideal, isto é, aquela que se desenha sem concessões à realidade imediata, localista.

Vale notar que, nos termos de Propp (1992, p. 85, grifo original), a paródia “representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado”, de maneira “a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual [e cultural, pontuaríamos] não há nada, que por trás delas existe o vazio”. Neste sentido, o que se detecta no poema de Tatagiba, expostas as justaposições em contraste, é a irrelevância do rigor de se garantir num texto classicizante todas as suas restrições ao que é regional, por exemplo. A dimensão paródica, assim, se revelaria numa flexibilização da poética neoclássica, em que maçaricos e irerês convivem numa paisagem de “*nympha*” e “*camponesa sadia*”, ideais femininos.

Esses pássaros, aliás, nos remetem a um soneto curioso da Marquesa de Alorna, “Folhas de louro, e algumas bagas pecas”, que nos traz uma bem humorada noção de “bons” e “maus” poemas. Receosa de atender a Jónio, que deseja imprimir seus versos, a poeta lhe relata que os busca nas “aléias do Parnaso”, mas, em vez de bons, maus poemas ela encontra: “Cuidei ter Rouxinóis, achei Marrecas” (ALORNA, 2007, p. 171). A oposição rouxinóis/marrecas, além de divertida pela autocrítica, ilustra o que se esperaria de poemas “bons” (representados pelos “Rouxinóis”) e “maus”, isto é, inadequados a uma poética de excelência (representados pelas “Marrecas”). Por conseguinte, infere-se como a poeta neoclássica e pré-romântica portuguesa considera as aves e sua relação com a poética bucólica: a qualidade lírica dos rouxinóis, metáfora e metonímia do bom poema pastoril, e o lirismo desqualificado das marrecas, oposto metafórico e metonímico daqueles. No caso do poema de Tatagiba, os elementos próprios de cada poética, neoclássica, romântica ou realista, são postos em convivência harmoniosa, sem que se desvalorize um ou outro. Contudo, apesar de a autora não alçar

ou rebaixar os pássaros, sua presença cria de todo modo uma ruptura no que se espera de um texto bucólico em que espereita uma “nympha”, como vimos.

Em outro poema, “Á beira da matta”, pássaros igualmente locais e inesperados são referidos:

Á beira da matta

Que suave frescor
Nesta relva tão fina... e quanto é doce
A sombra desta rama... e estas amoras
 Nos galhos ainda em flor...
E este céu qual se fosse
De tão azul, pintado ha poucas horas...⁹

Somente o guizo de ouro
Dos insectos, tinindo, de alegria
Na orla fresca do bosque se desata...
 O sol tepido e louro
 Furando a ramaria,
Cobre o chão de arabescos cor de prata...

Esse ruído de prece
Acompanha o rumor de leve escala
Na garganta da rola arisca e lesta...
 Dum ninho que estremece,
 Duma ave que tatala,
A aza, na sombra verde da floresta...

Pendem entre as ramadas
Cardos rubros do sangue deste outomno,
Aureos maracujàs cujo frescor
 Entre as folhas molhadas
 Lembra matto sem dono,
Terra seivosa, de rincão em flor...

⁹ Há uma variação na indentação dos versos nas estrofes, que deduzimos ser erro de tipografia na edição original. Optamos por padronizar a formatação.

Quasi que não se agita
A fonte e tanta calma aqui se espelha,
Que ella dorme por fim entre a verdura...
No alto, uma parasita
Canta uma aria vermelha
No sorriso do sol que a transfigura

Suave alegria emana
Do mattagal que bole a espessa frança
Estuando de rica chlorophylla...
Doce cheiro de canna
Pela agreste retrança
A viração que vem de longe instilla...

E aqui fico horas longas
Sentindo a unção que a Nathureza entorna
Em mim, até que me desperte, rente,
A voz das arapongas,
Martelando a bigorna
Da tarde, toda em fogo, no poente...
(TATAGIBA, 1927, p. 129-131)

À semelhança do poema anterior, os versos heterométricos (3 hexa e 3 decassílabos entremeados, o que lembra a estrutura estrófica da ode) nos sextetos descrevem uma paisagem de outono (“Cardos rubros do sangue deste outono”) observada, por longas horas (“E aqui fico horas longas”), pela poeta, que sente o enlevo e a “unção” que a “Nathureza entorna”: no “suave frescor” da “sombra desta rama”, onde se ouvem “o guizo de ouro / Dos insectos, tinindo, de alegria” e “o rumor de leve escala / Na garganta da rola risca e lesta”, percebem-se os “Áureos maracujás”, “uma parasita / Canta uma aria vermelha”, e sente-se o “Doce cheiro de cana” trazido pela “viração que vem de longe”. Toda essa serenidade (“Quase que não se agita / A fonte e tanta calma aqui se espelha”) que experimenta a poeta, que nem o ruído dos insetos perturba, é interrompida, no entanto, pelas inesperadas arapongas, cujo canto martela a bigorna “Da tarde toda em fogo, no poente...”.

O “inesperado”, em geral causado pela incongruência, como requisito para o humor ou cômico, compõe uma das teorias do humor¹⁰, como aponta Victor Raskin (2014, v. 1, p. 368). Essa noção é observada por Propp nos seguintes termos:

Em todos os casos que apresentamos, a descoberta dos defeitos das pessoas que estão à nossa volta e outras descobertas semelhantes só levam ao riso quando são *inesperadas*. Esta é uma das leis da comicidade em geral. Uma piada nos faz rir por seu fim espirituoso inesperado. Porém a mesma piada, ouvida pela segunda, pela terceira ou pela quarta vez, já não suscita o riso porque não existe mais a surpresa. (PROPP, 1992, p. 178, grifo original)

Esse conceito parece entroncar no que Raskin defende como sua proposta de teoria do humor, a sobreposição de *scripts* – ou seja, situações ou conjunto de informações sobre uma dada situação – percebidos como opostos ou diferentes em certo sentido. Estes é que garantem o humor na piada e, por extensão, a nosso ver, no texto literário humorístico, como o poema-piada¹¹.

Considerando a natureza inesperada e surpreendente do cômico ou do humorístico, o verbo “martelando” e seu objeto “bigorna” não mascaram o imprevisto num poema de fatura bucólica: um som mais suave de pássaro, bem-te-vi, sabiá ou mesmo canário, seria esperado para despertar a poeta do devaneio em que se encontrava, deitada sobre a grama (“Nesta relva tão fina”) e sob a sombra de uma árvore (“O sol tepido e louro / Furando a ramaria, / Cobre o chão de arabescos cor de prata...”). O som metálico da araponga – em que pese a beleza do pássaro de penugem branca com detalhes de tons verdes sob o bico e na lateral da cabeça – cria uma surpresa, na medida em que indica

10 As outras seriam a da superioridade, da liberação, da alegria, da violência benigna e a da sobreposição de *scripts*, cujas diretrizes podem ser conhecidas na introdução de Raskin (2014, v. 1, p. 367-371).

11 A tese da sobreposição de *scripts* opostos como base do humor proposta por Raskin tem como *corpus* a piada. Contudo, e guardadas as devidas ressalvas, parece-nos apropriado entender e estender essa proposição para o estudo do texto verbal humorado e, mais pontualmente, para o poema humorístico, uma vez que boa parte destes textos segue estrutura semelhante: o inesperado ou a incongruência derivada da sobreposição de dois *scripts*, uma situação padrão inicial cuja expectativa se desfaz surpreendentemente no final. Elias Thomé Saliba, por exemplo, considera o que ele chama de soneto-piada (2002, p. 98).

o susto da poeta causado pelo som brusco da ave. A surpresa do poema não para aí. O canto não apenas interrompe e embarga o enlevo, assustando a poeta, mas anuncia, de modo igualmente brusco, o poente, por meio de uma metáfora nada delicada: a ave *martela a bigorna da tarde* incendiada no poente.

Difícilmente autoras com a formação de Maria Antonieta Tatagiba publicariam, salvo melhor informação, poemas propositalmente humorísticos, no sentido que apuramos aqui, isto é, o de se lançar mão da incongruência, descontinuidade ou quebra de tópico para causar o riso, diferente do riso irônico de salão. Mesmo os homens ligados à poesia acadêmica não dariam a público poemas engraçados, satíricos ou não, exceto sob pseudônimo. Não arriscariam seu prestígio de letrados sérios, assumindo poemas ligeiros, circunstanciais, descaradamente ligados ao cotidiano. Exemplo famoso dessa atitude é Olavo Bilac, que, no auge de sua popularidade como poeta parnasiano, lançou em 1897, junto com outro parnasiano, Guimarães Passos, *Pimentões (rimas d’OFilhote)*, protegidos pelos pseudônimos Puck e Puff, respectivamente. Como indica Alvaro Simões Junior (2007, p. 28, grifo original),

Para Bilac, portanto, o pseudônimo serviria antes para *identificar um estilo* do que para ocultar a autoria. Assim, ao lado do *estilo sério* dos poemas parnasianos e das crônicas semanais ou diárias coexistiria o *estilo leve* das sátiras em verso e também de várias crônicas mais ou menos descontraídas ou irreverentes. Pode-se afirmar que esses estilos coexistiam de modo harmônico, pois a autoria dos textos “leves” era assumida por um pseudônimo facilmente atribuível ao poeta. Talvez Bilac estabelecesse essa delimitação de fronteiras para preservar a respeitabilidade e o prestígio do estilo “sério”, sujeito a rígidos preceitos estéticos.

Ainda que herdeira do legado bilaquiano, Tatagiba não ousaria trilhar – mesmo que talvez o conhecesse¹² – o estilo “leve” da produção literária do príncipe dos poetas, falecido em 1918, quando a poeta está no início de suas atividades intelectuais, após

12 Vale lembrar que esse tipo de poesia é bastante publicado, por exemplo, na *Vida Capichaba*, periódico cultural espírito-santense quinzenal, com sede em Vitória, fundado nos anos de 1920, em que Maria Antonieta Tatagiba lançou seus poemas antes de editá-los em livro. Manuel Lopes Pimenta (com o pseudônimo Xisto) e Manuel Teixeira Leite (como Til ou João Bohemio) são alguns dos conhecidos autores de “poesia ligeira”, à Bilac.

concluir, em 1916, o curso de Humanidades no Ginásio Espírito-Santense (SCOLFORO, 2017). Contudo, vimos que os versos de “O ribeirão” e, sobretudo, de “Á beira da matta” insinuam matizes dessa poesia, ao justaporem elementos rurais e pastoris, por exemplo, com alguma graça.

Embora sejam do mesmo campo semântico, percebe-se no termo rural sua dimensão mais realista, referente à vida e ao trabalho no campo; ao passo que pastoril e bucólico tradicionalmente se relacionam à vida idealizada de pastores e seus rebanhos na literatura clássica antiga e moderna (BERNARDES, 1988; CEIA, 2009-). Por essa razão, o desfecho de “Á beira da matta”, particularmente, chama a atenção. O resultado é quase o de um “causo”, uma pilhéria, uma piada leve sobre o pequeno susto da poeta, entretida com seus devaneios, com as marteladas do pássaro.

Essa brusca mudança remete o leitor ao *bathos* e, por conseguinte, à teoria da incongruência (ligada, como vimos, ao inesperado das situações e dos discursos) do riso. Terry Eagleton (2020, p. 28), em “Sobre o riso”, comenta que o *bathos*

[...] – uma rolagem muito súbita do exaltado para o cotidiano – envolve tanto alívio quanto incongruidade; e a incongruidade [...] jaz no cerne da mais popular teoria sobre o funcionamento do humor. Idealizar envolve certo esforço psicológico, que é gratificante descarregar na forma de riso.

Essa incongruência ou inesperado, como pensam igualmente Propp, Raskin e Travaglia a respeito do texto cômico ou humorístico, além de outros estudiosos do riso, em geral são mais perceptíveis em gêneros textuais como a comédia ou a farsa, ou em poemas nitidamente satíricos ou burlescos. No que diz respeito aos versos de Tatagiba, como procuramos observar, a “rolagem muito súbita” do sublime para o corriqueiro, “reduzindo o idealismo ao nível prosaico dos sentidos” (EAGLETON, 2020, p. 26) atua sutilmente. Para Eagleton (2020, p. 61),

[...] o humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado de significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante. Como temporário “descarrilamento do sentido”, ele envolve a perturbação do processo ordeiro de raciocínio ou a violação das leis e convenções.

Embora a poética “mesclada” de Tatagiba, de algum modo, prepare o leitor de seus poemas para soluções ao mesmo tempo neoclássicas, românticas e, em desdobramento destas, realistas, e ainda que o rigor não paute sua adesão especificamente a uma dessas tendências sobreviventes na primeira metade do século XX, em Vitória, o humor acaba por contornar alguns de seus versos que *perturbam* a tonalidade esperada de certos tópicos pastoris. Assim, no “processo ordeiro de raciocínio” academista, a poeta insere rasuras criativas com efeito humorístico.

Em suas considerações sobre o riso e o humor, Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000, p. 13) o tomam “[...] como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso”. Abrangente, mas precisa, essa noção esclarece o efeito de certas passagens na poesia de Maria Antonieta Tatagiba: inesperadamente, um pássaro interrompe a convenção literária e provoca, discretamente, certa graça, certo humor, certo sorriso.

A CERTAIN HUMOUR OF A FLUTE PLAYER: ABOUT POEMS BY MARIA ANTONIETA TATAGIBA

ABSTRACT

This paper analyses humoristic aspects and its relation with the bestiary presented in *Frauta agreste* (1927), by Maria Antonieta Tatagiba, her only book, based on classical bucolic poetry. It takes into account specially the notions of humor according to linguistic, literary and social historical approaches by Vladímír Propp (1992), Luiz Carlos Travaglia (2015), Terry Eagleton (2020), Jan Bremmer and Herman Roodenburg (2000). It observes that Tatagiba’s poems, specially “O ribeirão” and “Á beira da matta”, do not seem to intend humoristic results, but the unexpected presence of certain animals and their sounds in the rural landscape the poet draws allows such effect.

KEYWORDS: Brazilian humorous poetry. Poetry from Espírito Santo. Maria Antonieta Tatagiba. *Frauta agreste*

UN CIERTO HUMOR DE LA EJECUTANTE DE FLAUTA: SOBRE LOS POEMAS DE MARIA ANTONIETA TATAGIBA

RESUMEN

El artículo analiza aspectos humorísticos y su relación con el bestiario, en especial los pájaros, mencionados en el único libro de Maria Antonieta Tatagiba, *Frauta agreste* (1927), un conjunto de poesía bucólica basado fundamentalmente en la poética académica de principios del siglo XX. Para la lectura de los poemas, el estudio considera las nociones de humor desde el punto de vista lingüístico-literario de Vladímir Propp (1992), Luiz Carlos Travaglia (2015) y Terry Eagleton (2020), y el punto de vista histórico-social de Jan Bremmer y Herman Roodenburg (2000). Observa que los poemas “O ribeirão” y “Á beira da matta” no parecen tener una intención propiamente humorística, sino que la desencadenan por el efecto inesperado o incongruente, uno de los elementos importantes en la elaboración del texto divertido, la presencia de ciertos animales y sus sonidos en el campo diseñado por el poeta.

PALABRAS CLAVE: Poesía humorística brasileña. Poesía del Espíritu Santo. María Antonieta Tatagiba. *Frauta agreste*.

REFERÊNCIAS

ALORNA, Marquesa de. *Sonetos*. Organização de Vanda Anastácio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. A comunicação bucólica. In: _____. *O bucolismo português: a égloga do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Almedina, 1988. p. 11-28.

BESTIÁRIO Medieval. Edición de Ignacio de Malaxecheverria. Madrid: Siruela, 1993.

BOCAGE. *Poemas escolhidos*. Edição de Álvaro Cardoso Gomes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução. In: _____. *Uma história*

cultural do humor. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.

CEIA, Carlos. Bucolismo. In: _____ (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2009-. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bucolismo/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DAMASCENO, Darci. Sincretismo e transição: o Neoparnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 4, p. 593-609.

DUARTE, Constância Lima. Feminino fragmentado. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31-37, jul./dez. 2009.

DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de Letras nos rastros de uma história. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2009.

EAGLETON, Terry. Sobre o riso. In: _____. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020. p. 13-37.

FLEURY, Karina de Rezende Tavares. *Alma de flor. Maria Antonieta Tatagiba: vida e obra*. Vitória: Prefeitura de Vitória, 2007.

FLEURY, Karina de Rezende Tavares. *O papel da mulher e a mulher de papel: vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba*. 2008, 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

GENS, Rosa. Palavras de mulher na *Belle Époque* brasileira: Carmen Dolores e Júlia Lopes de Almeida. In: NEGREIROS, Carmen; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: Labelle, 2016. p. 323-337.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 443-481.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. *Torre do delírio*. Vitória: Departamento Estadual de Cultural-ES, 1992.

PÉCORA, Alcir. Parnaso de Bocage, rei dos brejeiros. In: _____. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 203-245.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).

RASKIN, Victor. Humor, theories of. In: ATTARDO, Salvattore (Ed.). *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: SAGE, 2014. 2 v. v. 1, p. 367-371.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. A literatura feita por mulheres no Espírito Santo. In: _____. *A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996. p. 31-55.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras, 2008.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCOLFORO, Jória Motta. *A escrita e pensamentos das mulheres na revista “Vida Capichaba”*. In: ARQUIVO Público do Estado do Espírito Santo. Vitória, 2016. Disponível em: <<https://ape.es.gov.br/Not%C3%ADcia/a-escrita-e-pensamentos-das-mulheres-na-revista-vida-capichaba>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SCOLFORO, Jória Motta. *Maria Antonieta Tatagiba e a literatura feita por mulheres*. In: ARQUIVO Público do Estado do Espírito Santo. Vitória, 2017. Disponível em: <<https://ape.es.gov.br/Not%C3%ADcia/maria-antonietta-tatagiba-e-a-literatura-feita-por-mulheres>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SILVA, Maurício. *Da fièvre ornamentale ao estilo floreal: a estética art nouveau no grafismo e na literatura pré-modernista brasileiros*. In: NEGREIROS, Carmen; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: Labelle, 2016. p. 69-84.

SKINNER, Quentin. A arma do riso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 5-11, 4 de ago. 2002.

SODRÉ, Paulo Roberto. A tocadora de flauta, o tigre e o riso de Voltaire. Leitura de poemas de Maria Antonieta Tatagiba. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011. p. 184-192.

SODRÉ, Paulo Roberto. Elmano Sadino, Maria Antonieta Tatagiba e os tocadores de flauta. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 3: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL, 2008. p. 338-346.

SODRÉ, Paulo Roberto. Uma canção de maio de Maria Antonieta Tatagiba. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL, 2007. p. 238-247.

TATAGIBA, Maria Antonieta. *Frauta agreste*. 2. ed. São Mateus: Academia Mateense de Letras (Amaletas), 2015.

TATAGIBA, Maria Antonieta. *Frauta agreste*. Edição modernizada de Paulo Roberto Sodré. Vitória: Neples; Cândida, 2020. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2020/09/Frauta-agreste-de-Maria-Antonietta-Tatagiba.-Neples-set.-2020.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

TATAGIBA, Maria Antonieta. *Frauta agreste*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro Freitas Bastos, 1927.

TATAGIBA, Maria Antonieta. O riso. In: FLEURY, Karina de Rezende Tavares. *Alma de flor. Maria Antonietta Tatagiba: vida e obra*. Vitória: Prefeitura de Vitória, 2007. p. 70.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 669-672.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 401-442.

TRAVAGLIA, L. C. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. In: CARMELINO, A. C. (Org.). *Humor: eis a questão*. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90.

THE ABERDEEN Bestiary. Manuscript with 206 folios. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

Submetido em 28 de janeiro de 2022

Aprovado em 27 de junho de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
