

**ROQUE NUNES DA CUNHA**

**O CENTRO E A PERIFERIA NA  
POÉTICA E NA NARRATIVA DE  
POLÍBIO ALVES**

**Três Lagoas/MS**

**2023**

**ROQUE NUNES DA CUNHA**

**O CENTRO E A PERIFERIA NA  
POÉTICA E NA NARRATIVA DE  
POLÍBIO ALVES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração - Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Letras.

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Magalhães  
Bulhões

**Três Lagoas/MS  
2023**

# **O CENTRO E A PERIFERIA NA POÉTICA E NA NARRATIVA DE POLÍBIO ALVES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração - Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Letras.

## **COMISSÃO EXAMINADORA**

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões – Presidente e Orientador (UFMS/CPTL)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelato Santos – Membro Titular (UFMS/FAALC)

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – Membro Titular (UFMS/CPTL)

Prof. Dr. João Adalberto Campato Junior – Membro Titular (Universidade do Brasil)

Prof. Dr. João Carlos de Carvalho – Membro Titular (UFAC)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Hagemeyer Burgo – Membro Suplente (UFMS/CPTL)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira – Membro Suplente (UNESP/Assis)

Três Lagoas/MS, 21 de junho de 2023

## FICHA CATALOGRÁFICA

CUNHA, Roque Nunes da. **O Centro e a Periferia na Poética e na Narrativa de Políbio Alves**. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Letras. Roque Nunes da Cunha/Ricardo Magalhães Bulhões. Três Lagoas. MS. 2023

Área de Concentração Estudos Literários

Área: Letras

Orientação: Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões

CDD:

ISSBN:

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, Pai, Criador e Sustentador de todas as coisas que existem nos céus e na terra. Mesmo diante de dificuldades por que passei os problemas de saúde e internações, sempre me sustentou e me amparou dando-me forças para seguir adiante.

Agradeço a toda equipe do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras do Campus de Três Lagoas, desde o pessoal da limpeza que sempre nos recebia com sorriso no rosto e desejo de sucesso. A equipe da secretaria acadêmica que nunca se furtou em atender as nossas solicitações, informações e encaminhamentos necessários para o desenvolvimento das aulas, enquanto estivemos em curso presencial. A todo o corpo docente do Programa; professores extremamente competentes e artistas singulares no ofício de ensinar.

Não poderia de deixar um agradecimento especial ao Professor Doutor Ricardo Magalhães Bulhões, meu orientador nesta tese. Nosso convívio e debates, seja direto, ou por telefone sempre foram um incentivo para poder continuar a pesquisar, a escrever e a publicar textos que não são apenas meus. São nossos! Ricardo Bulhões, em sua extrema compreensão foi professor, e sendo professor foi mestre. E mais que mestre, posso dizer um amigo.

Não poderia deixar de agradecer também ao Professor Doutor João Adalberto Campato Junior e sua importante colaboração na escrita desta tese. Suas indicações de leitura, apontamentos de fontes primárias para a pesquisa, rigor científico e metodológico contribuíram para o resultado deste trabalho.

Ao Professor Doutor Wagner Corsino Enedino e sua alegria contagiante, sem deixar de lado olhar metodológico e teórico que me auxiliaram na construção deste trabalho.

Tenho a grata satisfação de agradecer ao Professor Especialista Dorvanil da Silva Gomes, um “irmão” de mais de 30 anos de amizade e cumplicidade. Suas leituras dos textos que escrevi, seu rigor com a Língua Portuguesa e as conversas embaixo de um pé de manga, saboreando uma gelada e queimando carne era a válvula de escape quando me sentia desanimado e cansado.

Cito ainda o Professor Doutor João Claudio Arendt, a quem chamo carinhosamente de “meu bruxo” e que, em uma única disciplina no Programa conseguiu ver valores nos seus alunos.

Agradeço também aos diretores das escolas onde trabalho, professores Álvaro de Lima Silva e Moisaníel Carlos de Alencar da Escola Estadual Prof.<sup>a</sup> Zélia Quevedo Chaves, e as

professoras Lara Cardoso Fernandes e Raquel Elaine Brandão, da Escola Municipal Prof.<sup>a</sup> Brígida Ferraz Fóss, que me apoiaram e compreenderam a magnitude do que estava fazendo, ao flexibilizarem meus horários de serviço para que eu pudesse dar fim a este trabalho.

Por fim, não deixaria de agradecer aos professores Hunter Vilalba Pinto e Renata Cristina Alves Duarte, colegas de serviço e amigos íntimos que muitas vezes me ajudaram, até financeiramente para poder ir a Três Lagoas, ou mesmo adquirir obras para a execução deste trabalho.

## DEDICATÓRIA

Para Ronaldo Nunes da Cunha (*in memoriam*). Amado irmão que partiu cedo demais e não pode ver a concretização deste trabalho e do meu sonho de finalizar este Doutorado.

Para meu amigo Marcelo Rodrigues Carrelo que com seu espírito de *Lazarillo*, sempre trouxe alegria para meus dias.

## EPÍGRAFE

*Escrevo para não morrer de silêncio!*

**Políbio Alves**

## LISTA DE SIGLAS

APPA – Arquivo Privado Políbio Alves

CENIMAR – Centro Nacional de Informações da Marinha

CIE – Centro de Inteligência do Exército

CIA – Central Intelligence Agency – Agência Central de Inteligência/EUA

CISA – Centro de Inteligência e Segurança da Aeronáutica

DINA – Dirección de Inteligencia Nacional/Chile

COLINA – Comando de Libertação Nacional

DOI – CODI – Departamento de Operações de Investigações – Centro de Operações e Defesa Interna

MI-6 – Military Intelligence Section 6 – Inteligência Militar seção 6/ Reino Unido

SNI – Serviço Nacional de Informações

PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado/Portugal

SERC – Sección Especial de Repression al Comunismo/Argentina

VAR-PALMARES – Vanguarda Armada Revolucionária - Palmares

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: Políbio Alves em frente à placa de revitalização do bairro do Varadouro em 2019.

Fonte APPA. 2023

Figura 2: Centro velho de João Pessoa e o rio Sanhauá. Fonte: APPA. 2023

Figura 3: parte do rio Sanhauá e do mangue à margem. Fonte: APPA. 2023

Figura 4. Políbio Alves tendo ao fundo o antigo casario do Varadouro e o rio Sanhauá. Fonte.

APPA. 2023

Figura 5: excerto do convite de titulação do poeta Políbio Alves. 2022. Fonte: APPA. 2023

Figura 6: Bairro do Varadouro. Periferia. Fonte: APPA. 2023

Figura 7. Rua da periferia de Cienfuegos. Fonte: Google Imagens. 2023

Figura 8. Vista panorâmica da cidade de Havana. Fonte. Google Imagens. 2023

**CUNHA, Roque Nunes da, O Centro e a Periferia na Poética e na Narrativa de Políbio Alves.** Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas. Três Lagoas. MS. 2023. 169 folhas

## **RESUMO**

A produção literária do escritor paraibano Políbio Alves dos Santos apresenta-se como uma escrita inovadora que lança um novo olhar sobre a dualidade da relação espacial entre escrita do centro e escrita da periferia fundindo essa visão em uma proposta estética que coloca o centro da espacialidade no lugar em que a voz do narrador e a voz do eu-poético se encontram, e provoca o leitor a mergulhar na leitura e ser modificado por essa visão de espaço, imprimindo uma nova visão estética sobre esse espaço. Alves traz na sua poética e na sua prosa, temas que vão do sublime ao cotidiano, trabalhando o conceito de espaço como fator transformador de vida e de vivências a partir da lama do mangue, os quartos de despejos, as ruas do Varadouro que transmutam e renovam vidas. Este trabalho objetivou analisar o espaço como elemento transformador que aparece em toda a sua obra literária como uma proposta, ou plano estético de fruição literária, comprometida com inovações no campo da escrita pela oração curta, plena de significados, extração de significados precisos em sua destreza vocabular e focada nas camadas “esquecidas” da população, que foram apagadas na visão oficial de mundo. Fundamentado em um recorte teórico de cunho sociológico, este trabalho apoiou-se em teóricos da Literatura como Antonio Candido (2006), Jean-Cristophe Bailly (2021), Luís Alberto Brandão (2013) e Regina D’Alcastagnè (2015) para construir o seu debate teórico e sustentar a sua tese. As discussões feitas no corpo da tese permitem conjecturar que Políbio Alves transforma o conceito de espaço não apenas como elemento estático em sua produção artística, como também o coloca em primeiro plano de ação como agente dinâmico das personagens, como também como provocador do leitor. Pode-se concluir que, a partir das leituras e do debate feito na tese, Políbio Alves propõe um plano estético que une o espaço, o tempo e a memória como pilares de sua construção estética e a transformação da dualidade espacial entre o centro e a periferia tendo o bairro do Varadouro como epicentro de sua poética. Para Alves, o centro é onde o olhar poético e a voz narrativa se encontram que funde o espaço urbano em uma só manifestação mundividência artística e estética.

**Palavras – Chaves:** Políbio Alves; Estética; Espaço; Centro; Periferia.

**CUNHA, Roque Nunes da, *The Center and the Periphery in the Poetics and Narrative of Políbio Alves*. Thesis. (Doctorate in Literary Studies). Federal University of Mato Grosso do Sul – Campus Três Lagoas . Três Lagoas. MS. 2023. 169 sheets**

### **ABSTRACT**

The literary production of the Paraíba writer Políbio Alves dos Santos presents itself as an innovative writing that takes a new look at the duality of the spatial relationship between writing from the center and writing from the periphery, fusing this vision into an aesthetic proposal that places the center of spatiality in the place where the voice of the narrator and the voice of the poetic self meet, and provokes the reader to delve into the reading and be modified by this vision of space, imprinting a new aesthetic vision on this space. Alves brings, in his poetics and prose, themes that range from the sublime to the everyday, working on the concept of space as a transforming factor in life and experiences from the mangrove mud, the dump rooms, the streets of Varadouro that transmute and they renew lives. This work aimed to analyze the space as a transforming element that appears in all his literary work as a proposal, or aesthetic plan of literary fruition, committed to innovations in the field of writing by short sentence, full of meanings, extraction of precise meanings in his dexterity vocabulary and focused on the “forgotten” layers of the population, which were erased from the official world view. Based on a theoretical framework of a sociological nature, this work was supported by Literature theorists such as Antonio Candido (2006), Jean-Cristophe Bailly (2021), Luís Alberto Brandão (2013) and Regina D'Alcastagnè (2015) to build the your theoretical debate and support your thesis. The discussions carried out in the body of the thesis allow us to conjecture that Políbio Alves transforms the concept of space not only as a static element in his artistic production, but also places it in the foreground of action as a dynamic agent of the characters, as well as a provocateur for the reader. It can be concluded that, from the readings and the debate made in the thesis, Políbio Alves proposes an aesthetic plan that unites space, time and memory as pillars of his aesthetic construction and the transformation of the spatial duality between the center and the periphery having the neighborhood of Varadouro as the epicenter of his poetics. To Alves, the center is where the poetic gaze and the narrative voice meet, fusing the urban space into a single manifestation of artistic and aesthetic worldview.

Keywords: Polibio Alves; Aesthetics; Space; Center; Periphery.

**CUNHA, Roque Nunes da, *El Centro y la Periferia en la Poética y Narrativa de Políbio Alves*. Tesis (Doctorado en Estudios Literarios). Universidad Federal de Mato Grosso do Sul – Campus Três Lagoas. Três Lagoas. EM. 2023. 169 hojas**

## **RESÚMEN**

La producción literaria del escritor paraibano Políbio Alves dos Santos se presenta como una escritura innovadora que reinterpreta la dualidad de la relación espacial entre la escritura del centro y la escritura de la periferia, fundiendo esta visión en una propuesta estética que sitúa el centro de la espacialidad en el lugar donde se encuentran la voz del narrador y la voz del yo poético, y provoca que el lector se adentre en la lectura y sea modificado por esta visión del espacio, imprimiendo una nueva visión estética a este espacio. Alves trae, en su poética y prosa, temas que van desde lo sublime hasta lo cotidiano, trabajando el concepto del espacio como factor transformador de la vida y las vivencias del lodo de los manglares, los basureros, las calles de Varadouro que transmutan y renovar vidas. Este trabajo tuvo como objetivo analizar el espacio como elemento transformador que aparece en toda su obra literaria como una propuesta, o plan estético de fruición literaria, comprometido con las innovaciones en el campo de la escritura mediante la oración corta, llena de significados, extracción de significados precisos en su vocabulario de destreza y se centró en las capas "olvidadas" de la población, que fueron borradas de la visión oficial del mundo. Basado en un marco teórico de naturaleza sociológica, este trabajo se apoyó en teóricos de la Literatura como Antonio Candido (2006), Jean-Cristophe Bailly (2021), Luís Alberto Brandão (2013) y Regina D'Alcastagnè (2015) para construir el tu debate teórico y sustentar tu tesis. Las discusiones realizadas en el cuerpo de la tesis permiten conjeturar que Políbio Alves transforma el concepto de espacio no sólo como un elemento estático en su producción artística, sino que lo sitúa en el primer plano de la acción como agente dinamizador de los personajes, así como un provocador para el lector. Se puede concluir que, a partir de las lecturas y el debate realizado en la tesis, Políbio Alves propone un plan estético que une el espacio, el tiempo y la memoria como pilares de su construcción estética y la transformación de la dualidad espacial entre el centro y la periferia teniendo el barrio de Varadouro como epicentro de su poética. Para Alves, el centro es donde se encuentran la mirada poética y la voz narrativa, fusionando el espacio urbano en una sola manifestación de cosmovisión artística y estética.

**Palabras claves:** Polibio Alves; Estética; Espacio; Centro; Periferia.

## SUMÁRIO

<b>SEÇÃO UM</b>	
<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>15</b>
<b>SEÇÃO 2 POLÍBIO ALVES: UM NOME, UMA HISTÓRIA.....</b>	<b>22</b>
2.1 O MENINO DO VARADOURO .....	24
2.2 O ADOLESCENTE DO RIO DE JANEIRO .....	26
2.3 NOS PORÕES DA DITADURA .....	27
2.4 O CIDADÃO CARIOCA.....	31
2.5 A OBRA POLIBIANA.....	33
2.6 FORTUNA CRÍTICA .....	37
2.7 PREMIO E RECONHECIMENTOS .....	46
<b>SEÇÃO 3 O CENTRO E A PERIFERIA NA POÉTICA E NA NARRATIVA DE</b>	
<b>POLÍBIO ALVES.....</b>	<b>49</b>
3.1 O ESPAÇO DA CIDADE: O CENTRO .....	50
3.2 O ESPAÇO DA CIDADE: A PERIFERIA.....	55
<b>SEÇÃO 4 PAISAGENS FÍSICAS E HUMANAS NO ESPAÇO DO VARADOURO.....</b>	<b>86</b>
4.1 OS QUARTOS DE DESPEJO .....	89
4.2 O MANGUE.....	98
4.3 A PROSTITUTA.....	106
4.4 O HOMOSSEXUAL .....	112
4.5 A CRIANÇA DE RUA .....	119
<b>SEÇÃO 5 OUTONO: PROLEGÔMENOS PARA UMA FILOSOFIA DA</b>	
<b>COMPOSIÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO .....</b>	<b>125</b>
5.1 AULA 1 – DA COMPOSIÇÃO POÉTICA DO TEXTO LITERÁRIO .....	128
5.2 AULA 2 – DA COMPOSIÇÃO DO CONTO POLIBIANO.....	136
5.3 AULA 3 – DA COMPOSIÇÃO DO ROMANCE POLIBIANO.....	150
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>163</b>

**SEÇÃO UM**

**CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

O contato inicial com a obra do escritor paraibano Políbio Alves dos Santos, ou simplesmente Políbio Alves, deu-se no Programa de Pós-Graduação *Strico Sensu* em Estudos Literários do Campus Universitário de Três Lagoas, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul nas aulas do professor doutor Ricardo Magalhães Bulhões. Inicialmente havia uma proposta de me direcionar para outro escritor.

Na primeira aula, o professor passou-me a obra *Varadouro*, de Políbio Alves, pediu-me para ler o livro e que, na aula seguinte poderíamos discutir algumas proposições, ou mesmo a possibilidade de se fazer um trabalho para o fim do curso. Naquela obra que, a princípio, foi de difícil penetração, identifiquei uma oportunidade de desenvolver a presente tese. Na aula seguinte discuti com o professor os grandes temas que Políbio Alves trazia nessa obra de uma lírica potente, uma épica forte e um discurso inovador, cadenciado que ia da grandiosidade à singeleza, como quem passeia em um jardim e tem a sua atenção chamada por uma borboleta, e depois para um grande acontecimento.

Dessa pulsão inicial surgiram diversas conversas com o Doutor Ricardo Bulhões e, aos poucos, amadurecendo a ideia decidi propor um Projeto de Pesquisa com o intuito de estudar a obra do artista paraibano. Pude ver no entusiasmo do Doutor Ricardo, a quem hoje posso chamar de amigo, mentor e orientador, o entusiasmo juvenil de poder contribuir com um corumbaense que tem paixão pela leitura e pela pesquisa, a possibilidade de contribuir com o projeto, indicando leituras de textos teóricos, incentivando a entrar em contato com o artista, colocando-me em contato com outros docentes como o Professor Doutor João Adalberto Campato Junior, que também é escritor crítico da estética polibiana e que me auxiliaram na jornada que estava prestes a trilhar.

Fiz o processo seletivo, fui aprovado e tive a grata consideração de ter sido escolhido pelo Professor Doutor Ricardo Bulhões como meu orientador, uma vez que, no projeto indiquei-o como primeira possibilidade de orientação e, em segundo lugar, o Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, a quem pude conhecer na Banca de Qualificação e que, com seu aguçado senso crítico e teórico, também contribuiu para a realização deste trabalho.

Este trabalho buscou fazer uma análise da produção estética de Políbio Alves e pautou-se na seguinte tese: Políbio Alves, em sua construção literária, inova a visão da literatura do centro e da literatura de periferia, estabelecendo um ponto de encontro que converge esses dois espaços, cuja centralidade é o bairro do Varadouro, onde as personagens buscam uma vida se despe das fantasias sociais e de falsa moral que a sociedade burguesa exige de seus membros. Para Alves, o centro da narrativa, ou da poética situa-se onde a voz

do narrador, ou o eu poético se situam, convidando o leitor a fazer um passeio pelo espaço composicional de sua estética ao pontuar as dinâmicas de mundo, transformando, pela espacialidade, conceitos como vida, dramas humanos, exploração, exclusão e rejeição de tudo aquilo que não se encaixa na percepção burguesa de sociedade. Dentro dessa perspectiva de análise de transformação da dualidade centro/periferia, Políbio Alves propõe a construção de um projeto estético em que o arquétipo filosófico de sua composição é fundado em três pilares: o espaço como fator de identificação de sua obra, o tempo como agente de transição espacial, tanto da poética, quanto da narrativa e a memória como fio condutor desse processo criativo.

Buscou-se também fazer uma delimitação teórica com viés sociológico para a interpretação e discussão da produção estética de Alves, fixando a pesquisa em obras norteadoras como *Literatura e Sociedade* de Antonio Candido (2006) os escritos teóricos de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001), Luís Alberto Brandão (2013), Regina D’Alcastagnè e Luciene Azevedo (2015) e Jean-Cristophe Bailly (2021).

Cada um desses textos norteadores permitiu a compreensão dos temas que foram discutidos na tese, percebendo o espaço como elemento fundamental da criação estética polibiana, em que o artista busca dar nova significação aos conceitos de centro/periferia e a percepção do Varadouro como a fronteira de toque e de passagem entre esses dois mundos, diferentes, mas ligados entre si pela dinâmica espacial da estética do artista.

As discussões permitiram a ampliação da óptica de análise em que se buscou, não somente observar o espaço atuando e moldando a fala, a vida e a dinâmica das personagens, ou mesmo a voz poética que assume a visão central da produção estética, para, a partir dela, apresentar a construção ficcional, e a moldagem da vida dessas personagens, bem como uma provocação ao seu leitor.

Optou-se por um recorte metodológico analítico-crítico, em que se buscou dialogar com cada obra pesquisada e analisá-las a partir do recorte teórico proposto. Essa estratégia metodológica implicou em perceber como o escrito polibiano transforma e aponta para a concepção de que o espaço narrativo e poético possui diferenciações que se evidenciam quando tomados pela inserção do leitor na obra. Mais uma vez é válido dizer que a estética polibiana amplia, pela linguagem e pelo espaço, o conceito de centro/periferia, tomado a partir da posição da voz da narrativa e da voz do eu poético. A espacialidade da estética polibiana dinamiza-se e ganha novas dimensões no espaço privilegiado do bairro do

Varadouro que passa a ser, dentro de sua produção, um atrator de fronteiras, de vidas e de visões da “cidade da Parahyba”.

Ainda sob o aspecto metodológico buscou-se fazer uma pesquisa em diferentes meios, destacando-se os meios impressos e eletrônicos, coletando-se estudos críticos, análises, teses e dissertações como fontes primárias do texto polibiano. Destacam-se dessas fontes livrarias e sebos, Banco Digital de Teses e Dissertações (BDTD), além das obras gentilmente cedidas ao autor da tese, pelo escritor e pesquisas no Google Acadêmico. Muitas das fontes consultadas que apresentaram inconsistências de informação foram descartadas, mas serviram de ponto de partida para se chegar às fontes primárias que tecem análises e críticas sobre a produção estética polibiana.

Além disso, foram trazidas para o corpo da tese algumas imagens, também cedidas pelo escritor Políbio Alves, ao qual se denominou Arquivo Privado Políbio Alves (APPA). Essas imagens buscam trazer ao leitor o espaço em que o texto polibiano foi construído, a fim de familiarizar, esse leitor, com os temas discutidos na tese.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos que buscaram se complementar, estabelecendo um elo entre as seções, de maneira que, na leitura se possa se ter um quadro completo do que foi debatido. O primeiro capítulo denominado **Políbio Alves: um nome, uma história** procurou fazer um levantamento biográfico e bibliográfico do autor, trazendo informações desde a sua infância, até a atualidade. Ainda que de forma incipiente, também se buscou organizar a fortuna crítica do texto polibiano já existente, porém não sistematizado.

Nesse capítulo se discutiu as diversas fases da vida do homem como a ida para o Rio de Janeiro, a vocação docente, a passagem pelos porões da ditadura e a tortura sofrida. A fortuna crítica que foi encontrada em depoimentos, documentários, entrevistas e conversas mantidas entre o autor e o escritor via telefone. Também figura nesse capítulo os prêmios, menções honrosas, títulos e comendas ganhas por Políbio Alves, no Brasil e no exterior.

A segunda seção denominada **O Centro e Periferia na Poética e na Narrativa polibiana** e que dá nome a esta tese discutiu o tema do espaço ficcional na construção, tanto da poética, quanto da prosa polibiana. Nos textos analisados, centro e periferia, e aqui denominados centro/periferia, apresentam-se como espacialidades unidas, mas diferentes entre si, com suas características específicas de atração/retração estabelecidos pelas diferenças de seus espaços de atuação.

Alves pode-se perceber, reinterpreta essa configuração, ao estabelecer um *locus* de narração situado no antigo centro da cidade de João Pessoa e faz convergir, para esse “novo

centro”, todas as vivências e relações interpessoais estabelecidas na sociedade burguesa. As ruas do Varadouro, seu casario, seus becos, bares, hotéis, quartos de despejo amalgama esses dois espaços dentro de uma fronteira de tensão que são os próprios espaços descritos na obra. Na narrativa polibiana, o centro da cidade é tratado por aquilo que Bailly classificou como um produto artificial que se transforma apenas na aparência, em forma de “disneylandização”, que estabelece para as personagens um comportamento que retrata o ideal da sociedade burguesa, expulsando aqueles que não se adaptam a esse mando.

Assim sendo, percebe-se que a narrativa de Alves converge a sua potência descritiva e narrativa no bairro do Varadouro e no rio Sanhauá que margeia a cidade de João Pessoa: o cais do antigo porto, os seus becos, as suas vielas, bares, comércio de secos e molhados e as personagens que transitam por esses espaços estão em constante mutação, transformados por esse espaço. O leitor, também é convidado a penetrar nessa espacialidade, quase como uma visita virtual de um modelo construído pela voz poética. Alves, em sua poética traz diferentes recortes do espaço, de como ocorre a transformação das personagens no Varadouro e como este se transforma na fronteira social, estética e cartográfica de mundos que convergem para um mesmo ponto que se adensa, cada vez mais que o leitor se aprofunda na estética polibiana.

Na poética, com evidente potência épica, Alves canta e conta a saga de Antônio Lavrador, retirante em busca de paz e de justiça, assassinado pela ganância de proprietários de terra, ao mesmo tempo em que desfia a história de construção da Paraíba, tendo sempre os casarões, a estação ferroviária, o cais do porto, o comércio como principal figura épica. Tal característica é possível ver em outras duas obras polibiana: *La Habana Vieja*, potente poema épico em que Alves procurou contar a história de Cuba e da cidade de Havana a partir dos monumentos, da religiosidade, dos antigos casarões, da cidade velha que resiste contra o avanço do capitalismo, defendendo a sua liberdade e o direito de poder se expressar nas canções, na Santeria e na rumba, a alegria do povo e sua não sujeição ao estrangeiro que a quer dominar.

*Varadouro*, por sua vez, é um poema cuja centralidade espacial é o bairro de mesmo nome ao qual o poeta transforma em um atrator de diferentes espacialidades, fundindo o centro e a periferia a partir de seu modo de construção ficcional. Nesse espaço desfilam nomes de pessoas e seus feitos sobre a história da cidade, condicionado às vielas, becos e ruas do Varadouro. A resistência popular em viver e sobreviver daquele espaço que foi esquecido pelo centro da cidade, mas que se projeta como um universo orgânico e pulsante que tudo atrai para si.

Na terceira seção, **Paisagens Físicas e Humanas no Espaço do Varadouro** foi feita uma discussão sobre os temas que Alves aborda como “paisagens”. Discute-se o quarto de despejo, as ruas, os hotéis – *rendez-vous* – de má fama, os apartamentos conjugados e os encontros remunerados furtivos onde a sociedade pessoana, endinheirada e com ares de alta moral buscam o sexo, homo, ou heterossexual, a satisfação da lascívia como válvula de escape para todas as suas contradições e sufocamento imposto pelo centro da cidade em sua vida artificial.

A seção também debate as paisagens humanas como a prostituta, o homossexual, a criança de rua que se dinamizam e habitam esse espaço. Percebe-se não haver falsa moralidade no escrito polibiano, muito menos um abrandar das descrições dos jogos de interesse e desejos que se entrecruzam e se atraem/repelem na fronteira do centro/periferia do Varadouro, com suas personalidades moldadas na espacialidade narrativa e poética de Alves.

Paisagens físicas e humanas é um debate que buscou compreender como o espaço do Varadouro, não somente cria como também acolhe tão diferentes personalidades. Não há julgamento, ou mesmo recriminações. A moça dos “cem-réis”, o homossexual que sonha em sair daquele espaço e virar uma travesti famosa na Europa, ou o homossexual reprimido, criado à sombra da igreja, cujos desejos se libertam nas *noites de lobisomem* alude à transformação desse espaço. A criança de rua, não abandonada, que sobrevive de pequenos biscates, de recadeiros, ou aceitam gorjetas para acariciar homens velhos no lusco-fusco da noite são construções que conotam como a sociedade, na ficção polibiana, vira a cara para a maioria de sua população, finge não a ver e a rotula como marginal, criminosa e perigosa.

Na quarta seção, intitulada **Outono: prolegômenos para uma filosofia composicional do texto literário**, apresentado em forma de aulas, dadas por Políbio Alves, é uma construção extraída da obra *Outono* (2022 - no prelo). Nessa obra, Alves constrói uma narrativa que reflete sobre sua própria estética e se configura como um projeto estético ficcional do texto literário, abordando reflexões filosóficas de construção e de produção da literatura. A seção não intenciona ser um compilado de fórmulas, ou mesmo diretrizes para se compor textos literários, na prosa, ou na poética.

*Outono* (2022) funda-se em narrativas de memórias e de espacialidade do texto literário cujas bases são três pilares de construção estética: o espaço, o tempo e a memória. Como um prolegômeno, ou estudo introdutório, fixa-se como uma proposta estética que dá fundamentação à tese inicial deste trabalho e é um convite ao leitor a buscar refletir e

penetrar no mundo polibiano, sendo provocado por ele a observar, interagir, ter curiosidade e andar, ainda que na ficção, no mundo polibiano.

## **SEÇÃO DOIS**

# **POLÍBIO ALVES: UM NOME, UMA HISTÓRIA**

O estudo da produção estética de Políbio Alves baseou-se em uma premissa inicial sobre o modo como o artista construiu sua estética, observando-se uma estrutura arquetípica tendo o espaço como fator fundamental de produção. Córdula (2017), em sua Dissertação de Mestrado, fez uma pesquisa sobre o o arquivo pessoal do escritor, pontuando como esses guardados ao longo do tempo influenciam a construção poética de Alves. Esse arquivo que, para Córdula, é uma ânsia do artista em preservar os rastros de sua atividade, também pode ser compreendido como uma necessidade de cantar a sua terra, seu mundo e seu espaço para a posteridade, como um registro pungente, afiado e com arestas pontiagudas filtradas por sua visão e disponibilizado ao leitor como fruição e compreensão do artista e da obra.

Nota-se a partir da leitura de sua produção estética, três espaços cartográficos que essa produção teve seu material de inspiração: Rio de Janeiro, João Pessoa e Havana, Cuba. Cada um desses espaços, apesar de geograficamente separados, permite perceber a existência de um fio condutor que estabelece uma relação causal entre o “estar” naquele espaço, caminhando, observando, vivendo e aprendendo com ele e as impressões deixadas no leitor.

Alves buscou material, tanto para a sua poética, quanto para a sua prosa em elementos constitutivos naquilo que se convencionou chamar de periferia, porém, é possível inferir que o artista não se deixa enquadrar como produtor de uma literatura periférica, situada apenas em um espaço estanque. Ao seu contrário, apesar de ter a periferia e suas multifacetadas formas e dinâmicas sua literatura pode ser compreendida como universal, que aborda temas diversos, às vezes incômodos, outras vezes indigestos, ou mesmo aqueles temas que são considerados tabus pela sociedade.

Considerar a produção estética de Alves dentro de uma proposta de ressignificação do conceito do espaço da periferia é um passo inicial possível, mas não único, de compreensão de sua temática literária, seja esta na poesia, seja na prosa. Ainda há que se falar do Políbio Alves professor, jornalista, colunista e funcionário público federal, atividades desenvolvidas no Rio de Janeiro/RJ. Todavia, esse aspecto da produção escrita não faz parte desta tese, pois se buscou apenas discutir a sua produção literária e a proposta estética percebida em suas obras.

Na sua trajetória de vida é possível perceber um artista multifacetado e que, na senectude se completa e se complementa a partir da produção escrita e da tentativa de passar para o papel as diversas experiências de vida, as marcas da tortura, o processo formativo e a inovação da linguagem, em que palavras, muitas vezes um adjetivo, um advérbio, ou uma interjeição possuem mais significados semânticos que uma oração, ou um período inteiro.

No espaço de comunicação propiciado pela obra escrita, os temas de seus livros possuem significados que, à primeira vista parecem deslocados, ou mesmo sem um nexo com o conteúdo da obra. A produção de Alves não é de fácil digestão, ou mesmo de compreensão em uma única leitura. É preciso situar-se no mesmo patamar do eu-poético e da voz narrativa, adentrar-se nos espaços apresentados na obra, compreender a evolução dos temas que se desenvolvem e ruminar cada palavra para dela tirar os significados precisos que o artista quis imprimir.

Antes, porém, de se entrar em uma discussão mais profunda sobre a obra polibiana, é necessário fazer um estudo biográfico sobre o homem por trás do artista, do ente por trás do escritor e do cidadão que vive e leva, em seu corpo as marcas da história do século XX.

## 2.1 O MENINO DO VARADOURO

Natural de Cruz das Armas, bairro operário de João Pessoa/PB nasceu em 1946, convivendo com a miséria, a pobreza, as injustiças sociais e políticas de um país que, de acordo com seu hino, é “mãe gentil”, mas não levando em conta que essa gentileza é para poucos. Para a maioria é uma “madrasta” pouco lisonjeira.

Em depoimento ao jornalista Hélio Costa (2001) Alves declara que a primeira mestra de letras foi sua mãe, que encantava o menino Políbio com histórias de “Trancoso” e do “papa-figo”. Aprendeu as letras formais em uma escola de fundo de quintal com Dona Nice, professora primária. Assistia às aulas do lado de fora da sala, já que não estava matriculado. Era um ouvinte. No depoimento o artista contou que estava ouvindo as aulas da professora, quando foi pego pela mesma e disse que sabia ler e queria estudar com ela. Dona Nice, pegando o menino pelas orelhas levou-o para dentro, deu um livro e o desafiou a ler. Diz que leu ali, na presença de todos. Como castigo, dona Nice deixou o menino Políbio frequentar a sua biblioteca.

Dona Nice o apresentou aos livros, e alimentou o desejo do poeta que, desde cedo, desejava escrever, “para não morrer de silêncio”. Com dona Nice veio o vaticínio sobre o futuro dele e que dá título ao documentário do jornalista Hélio Costa: “Eis aí, o poeta”! Vaticínio que o marcou, o incentivou e o instigou a sempre ter uma “inquietação em relação ao mundo” (ALVES, 2003) e que só podia ser satisfeita a partir da escrita e da arte literária.

Alves passou a frequentar a sala regular das aulas de dona Nice e em pouco tempo começou a ajudar a professora a alfabetizar outras crianças. Essa experiência, de acordo com seu depoimento, fez surgir a “tentação” do professor, de ensinar a outrem aquilo que sabia.

Alves descreve parte de sua infância no bairro do Varadouro na obra de mesmo nome (1991), como um espaço em que a pobreza, o trabalho duro, a prostituição, a homossexualidade conviviam com garotos de pé no chão, a luta pela sobrevivência, a delinquência para garantir o pão daquele dia de vida. Tivesse Alves nascido um pouco mais ao sul, na “Bahia de Todos os Santos”, bem poderia ser um “capitão de areia”.

Recorda-se, ainda de dona Berta, prostituta e cafetina do Varadouro a quem chamou de “mãe dos pobres e intelectuais” de João Pessoa. Dona Berta era uma mulher singular na visão de Alves. Sua casa era dividida em duas partes. A parte da frente servia como um lupanar aonde homens de todas as classes iam à busca de sexo descompromissado, artistas não reconhecidos, intelectuais, estudantes e agitadores sociais em busca de um espaço para conversar, debater e espalhar as suas ideias.

Na parte dos fundos, dona Berta se transmutava na professora, na educadora que gratuitamente ensinava as primeiras letras para todas as crianças do Varadouro, filhos da periferia de João Pessoa que a “boa sociedade” e a estrutura estatal rejeitavam e vedavam a suas entradas nas escolas públicas para se aprender o essencial para a vida.

Conta, ainda que não precisasse a data, mas guardando o fato na mente de criança, a casa de dona Berta foi invadida pela força policial, alegando que, denúncias feitas a acusavam de “desvirtuar” e aliciar menores de idade para a prostituição, ou ainda para o lenocínio – de acordo com o Código Penal Brasileiro, o lenocínio é a exploração financeira da prostituição de outrem (BRASIL, 2003) -. O que a polícia encontrou foi um grupo de crianças com lápis e papel nas mãos, escrevendo as primeiras letras que dona Berta passava em um quadro negro portátil na sua casa.

O resultado dessa incursão policial foi a autorização dada pela autoridade educacional de João Pessoa para que dona Berta continuasse atendendo essas crianças, só que com reconhecimento oficial de educadora. Foi nesse espaço de tensão, de vidas que se entrecruzavam na miséria e na pobreza que Alves encontrou o material inicial para a sua vida de artista das letras.

Após esse período, Alves entra no sistema educacional oficial e estuda até o segundo ano clássico, o atual Ensino Médio, sem, contudo, concluí-lo, quando resolve sair de João Pessoa e tentar a vida no Rio de Janeiro que, apesar de ter perdido o status de capital federal, ainda concentrava a intelectualidade brasileira da época, os artistas afamados e aqueles buscando a fama e a fortuna, além dos debates políticos e sociais da década de 1960. O menino que nasceu em uma casa de palha, às margens de um rio pequeno, em uma capital

quase esquecida pelos grandes centros urbanos vai para a “Cidade Maravilhosa”, o centro irradiador de cultura brasileira da época.

## 2.2 O ADOLESCENTE DO RIO DE JANEIRO

Em 1963, segundo informações dadas ao jornalista Hélio Costa (2003), Alves resolve partir para o Rio de Janeiro/RJ tentar a sorte. Com uma mala feita de papelão duro, dois pares de roupa, um sapato velho e o equivalente a vinte reais nos dias de hoje, desembarca em um grande centro urbano que, de acordo com o depoimento não se mostrou tão maravilhosa.

Tinha como endereço de referência a Rua Telho n.º 27, no bairro da Lapa, como espaço de aluguel de quarto para rapazes, ou quitinetes. No entanto, como um adolescente que não havia terminado o “segundo grau” – vamos assim chamá-lo por falta de um nome melhor -. Alves chegou ao Rio de Janeiro com o certificado de conclusão até o segundo ano dessa fase de ensino, sem ter terminado o ciclo completo.

O artista relembra que, após sua chegada, buscou moradia na casa do estudante no Rio de Janeiro, mas, havia um problema: ele não era estudante. Relata que conseguiu um espaço nessa casa, em que guardava a sua mala e dormia debaixo da escadaria. Conta, com certo ar divertido, que só conseguiu ficar valendo-se da fama, ou má fama que todos os “Paraíba” tinham no Rio de Janeiro e no sudeste, como um todo.

“Paraíba” à época e até mesmo agora, era uma denominação genérica e pejorativa dada a todo nordestino que vinha para o “sul do país”. No começo da década de 1960, além do termo carregado de preconceitos, era, também associado à violência, ao andar sempre com a “peixeira” na cintura e ser homem bravo. Essa fama que o precedia permitiu a Alves permanecer na Casa do Estudante dormindo debaixo da escadaria.

O segundo problema foi com a alimentação. Alves, em depoimento a Hélio Costa (2003) declara que o único local em que se podia comer a baixo custo era o restaurante “Calabouço”, destinado a estudantes. Dificuldade não somente para ele, mas para outros “Paraíba” como ele. Não era estudante, então ficavam aguardando para comer depois que todos os estudantes se alimentassem. Resolvido esse problema passou a se dedicar, também, como forma de ganhar algum dinheiro, à educação, ou de professor preocupado com a instrução daqueles estudantes que abandonavam a escola por falta de condições financeiras e que faziam “biscates” por uns trocados.

Costa (2003) registra, a partir das memórias de Alves, o caso do estudante Edson Luís que fora seu aluno e que também frequentava o “Calabouço”. Esse cruzamento de caminhos,

de pessoas e de vivências no mesmo espaço e tempo do Rio de Janeiro, daquilo que Aldir Blanc veio chamar de “anos de chumbo” teve por consequência duas tragédias: o assassinato de Edson Luís e a tortura de Políbio Alves.

### 2.3 NOS PORÕES DA DITADURA

1968 é o ano que marca a história e a política brasileira de maneira indelével, cujas cicatrizes ainda estão presentes. Hélio Gaspari (2004) na sua obra investigativa sobre o período da ditadura no Brasil e que abrange de 1961 até 1985, em uma narrativa pontual revelou a gênese do fato que levou a 1968 e a apresentação da face mais cruel da ditadura, se é que há entendimento de que exista uma face da ditadura que não seja cruel.

As causas finais de 1968, segundo Gaspari (2004) foi o discurso do deputado Márcio Moreira Alves na Câmara dos Deputados. Esse discurso provocou os quartéis, quando o deputado disse que as moças deveriam se recusar a dançar, ou mesmo a sair com os cadetes das escolas militares, em protesto contra a ditadura. O discurso em si não tinha importância, ou mesmo relevância, fosse política, ou social. Porém, ainda reportando a Gaspari (2004) a chamada “Linha Dura”, nos quartéis, viu ali a oportunidade para a implantação de um regime “direto da caserna”. Arthur da Costa e Silva (1967-1969), então presidente da República viu nessa inquietação militar a chance para uma ditadura personalista e concentração de poder.

Segundo a narrativa de Gaspari (2004, p. 293), Costa e Silva “flutuava de maneira marota” entre a agitação nos quartéis e a agitação no congresso. Quando ele percebeu a oportunidade, solicitou ao Congresso Nacional autorização para processar Moreira Alves por causa de seu discurso. Até as pedras de Brasília sabiam que a autorização não seria concedida, e Costa e Silva também sabia disso. Com a negativa, na noite de sexta-feira, 13 de dezembro de 1968, um ano bissexto, o presidente fechou o Congresso Nacional, abriu processo contra Moreira Alves e decretou o Ato Institucional n.º 5 considerado até mesmo pelo vice-presidente Pedro Aleixo, uma aberração constitucional. Mas, Aleixo, viu no texto do ato a mão do jurista Francisco Campos, também conhecido como professor Chico Ciência. Aliás, Gaspari diz que todas as vezes que as luzes na mente de Francisco Campos se acendiam, ocorria um curto circuito nas instituições nacionais (GASPARI, 2004).

Na agitação pré Ato 5, como ficou conhecido, em 01//05/1968, Alves foi preso pela Polícia do Exército e levado para o DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Informações e Defesa Interna) da rua Barão de Mesquita no Rio de Janeiro. Conhecida apenas como a Delegacia da Barão de Mesquita, era comandada pelos coronéis

Carlos Alberto Brilhante Ustra e Sebastião Ramos dos Santos, ou os doutores Tibiriçá e Luchini, também conhecido como Major Hermenegildo (RELATÓRIO BRASIL: NUNCA MAIS, 1985).

Alves contou que, ao chegar à delegacia foi levado a uma cela comum e ficou aguardando até a noite, quando foi levado para uma sala de azulejos brancos. Nessa sala tomou banho com mangueira de bombeiros. O artista descreve o lugar como sendo branco, muito iluminado, com pouca percepção auditiva do lado externo. Viu o espaço cheio de fezes pelo chão.

Quando fui preso colocaram um capuz preto na minha cabeça. De repente, as mãos espalmadas dos agressores, caíram em cima dos meus ouvidos, pondo-me de joelhos ao chão. Ainda assim, não evitavam que eu ouvisse com imperfeita pronúncia na articulação das palavras. Que se impunha ao seu forte sotaque estrangeiro. Creio que seja alguém que dominava a língua inglesa. Ali, bem próximo, outra voz de homem falando português começava a repetir as práticas mais perversas de tortura daquelas muitas vidas que foram por ele executadas. A confissão é de uma crueldade tão assombrosa, a tal ponto que se sobrepõe à de qualquer criatura humana. Porque quando penetra nos ouvidos ela é tão difícil de suportar que o coração se debate em violentos sobressaltos. É tão difícil de acreditar que dentro das paredes dos cárceres um homem de outro país, de outro idioma, ou mesmo aquele outro homem à paisana, talvez fosse meu conterrâneo, e estivesse afônico ao renovar com entusiasmo na voz, os métodos e as práticas da violência onde a ditadura se projetou (ALVES, 2017, p. 39)

A descrição de sua prisão, tortura e sequelas decorrentes da mesma encontra-se, como pode ser observado acima, na obra *A Leste dos Homens* (2017), onde Alves, ao trazer para o texto literário os movimentos de resistência social, em João Pessoa, ao golpe de 1964, também faz um resgate da própria memória, sobre a sua passagem pelos “porões da ditadura”. A narrativa apresenta, em tom confessional, como o espaço das prisões era estruturado para “quebrar” o moral, reduzir o ser humano a um objeto, despersonalizar e maltratar. Vai além e descreve os diálogos dos torturadores, que se gabam dos tipos de suplícios infringidos e como esse suplício revela duas situações: a face perversa do ser humano que se coloca em posição de provocar dor, e a face destruída daquele em que se aplica a tortura.

Ao narrar o processo de tortura, Alves busca penetrar no íntimo do ser humano e, a partir de uma linguagem precisa, quase desprovida de metáforizações, traz à luz da narrativa a guerra interior entre a dignidade e a “coisificação” do ser humano promovido por outros seres humanos. Pode-se dizer que Alves, ao descrever a tortura como um processo, não somente físico, mas também moral e espiritual quer demonstrar como a maldade assume facetas e se amolda ao caráter do ser humano e encontra guarida nesses nichos de deformação do caráter e do conceito de humanidade, em que pessoas de diferentes nacionalidades podem ser

motivados pelo mesmo sentimento de poder sobre o outro. Poder para infligir dor, deixar viver, ou matar.

Gaspari (2004), na sua análise sobre o período ditatorial demonstra que os serviços de repressão do Brasil – SNI, CIE, CENIMAR e CISA – apesar de não terem firmados acordos escritos, trabalharam em colaboração, entre os anos de 1964 a 1970 com os serviços de inteligência dos Estados Unidos (CIA), do Reino Unido (MI-6) e do serviço de inteligência da França à época da guerra de independência da Argélia, e, entre 1970 até 1976 em colaboração com a DINA (Chile), e a agência de repressão política da Argentina (SERC), o aparato de repressão estatal do Paraguai, naquilo que ficou conhecida como Operação Bandeirantes<sup>1</sup>. Há relatos de segunda mão que houve, também, entre 1964 e 1970 cooperação não formal entre o SNI e a PIDE (Portugal), porém não há como comprovar esse tipo de cooperação, uma vez que não existem registros físicos, ou estes estão trancados nos arquivos militares do Brasil sobre essa cooperação.

A descrição feita por Alves apresenta o mesmo paralelo das informações recolhidas no *Relatório Brasil: nunca mais!* da Arquidiocese do Estado de São Paulo. Esse relatório, coordenado pelo então Cardeal Arcebispo Dom Paulo Evaristo Arns relata mais de cinquenta tipos de tortura que foram aplicadas em prisioneiros políticos entre 1964 e 1975, com a cumplicidade, a ação e o acobertamento do Estado brasileiro para com os torturadores.

No interrogatório, segundo Alves (2003), antes da sessão de tortura, foi perguntado a ele qual era a sua ligação com a agitação em torno da morte do estudante Edson Luís de Lima Souto em 28/03/1968. As ligações perceptíveis entre os dois, além do fato de frequentarem o Calabouço, eram estudantes, sendo Alves professor de Edson Luís e participavam das discussões daquele espaço em que conviviam estudantes universitários, secundaristas e “biscateiros” de todas as idades e que tinha no restaurante uma fonte barata de alimentação. Fora isso, nenhuma outra ligação!

Também, na mesma seção de tortura, foi questionado sobre o motivo de escrever artigos e publicar na Tribuna da Imprensa (COSTA, 2003). Alves relata que os policiais e interrogadores sabiam que ele não tinha ligação política alguma com o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), que à época agitava os estudantes, e muito menos com os grupos guerrilheiros urbanos, especialmente o VAR-PALMARES e o COLINA que aterrorizavam o “*status quo*” da época. O fato é que o sistema repressor não queria respostas, mas apenas

---

<sup>1</sup> Para maiores informações Cf. GASPARI, Hélio. A Ditadura Escancarada. Editora Globo. 2004

demonstrar que podia torturar e até mesmo assassinar quem bem quisesse, sem que nada os parasse.

Dessa passagem pelos “porões da ditadura”, Alves recorda que acordou vários dias depois em uma instituição hospitalar, levando seis meses para poder se recuperar parcialmente. A visita ao DOI-CODI deixou como resultado mãos queimadas, cortes no supercílio esquerdo e ouvido sangrando, afora outros traumas nas pernas e braços. Alves conta que, após essas sessões de tortura permaneceu um ano em uma cadeira de roda, além de ter obliterações no olho esquerdo, no ouvido esquerdo e parte da mobilidade da mão esquerda. Ao sair do hospital, ao qual omite o nome, começou a escrever relatórios e entregá-los no então Ministério da Guerra, denunciando o tipo de tratamento que teve.

Alves descreve, em seu depoimento, um diálogo que teve com Heráclito Fontoura Sobral Pinto. O jurista disse que aqueles relatórios estavam assustando a cúpula militar brasileira, dado os detalhes apresentados pelo artista a respeito da tortura. O mais interessante nessa história é que Alves, apesar de tê-los abandonado, ou mesmo, jogado fora, segundo suas palavras, confiou apenas na memória a guarda desse período e que depois o professor Jacob Gorender em uma obra intitulada “Combate nas Trevas” (1981) veio a relatar com as mesmas riquezas de detalhes, os tipos de tortura e, também, os “justiçamentos” que os grupos guerrilheiros faziam contra seus inimigos de guerra, ou mesmo com seus companheiros, quando suspeitavam de traição, ou de agente duplo infiltrado nas organizações. Nessa obra, Gorender, não somente descreve as torturas realizadas, como os tipos de materiais utilizados pelos torturadores, como também as ações dos grupos guerrilheiros e seus financiadores internacionais.

A obra de Gorender (1981) é uma inserção, ou mergulho analítico para quem busca compreender esse período e verificar como o “mal”, que Hanna Arendt (2010) aventou na obra *Eichemann em Jerusalém: considerações acerca da banalidade do mal*. Se Arendt, ao fazer uma investigação sobre a ação de Adolf Eichemann durante a Segunda Guerra Mundial, na “solução final da questão judaica”, apontou como o sentido de humanidade, de alteridade é obliterado por um pseudo cumprimento do dever, fazendo de suas decisões apenas uma decisão burocrática, de um funcionário público mediano, Gorender (1981) também demonstra como os tipos, os métodos de tortura, os instrumentos utilizados pelos torturadores, segue nessa mesma linha de desumanização do outro, a fim de poder atingir seus objetivos. Tanto a obra de Gorender como o filme documentário/denúncia de Konstantinos Costa-Gavras, *Estado de Sítio* (1968) demonstraram as modalidades de tortura que foram aplicadas no Brasil

e que mais tarde o *Relatório Brasil: nunca mais!* expôs para o conhecimento de toda nação, o que foi feito no período da história brasileira em que o Ato 5 esteve em vigor no país.

A película/documentário de Costa-Gavras é uma colagem de diferentes espaços e tipos de repressão em diversos países. Desde o processo de independência da Argélia e a repressão comandada pelo general Massu, passando pela repressão grega, com o “Golpe dos Coronéis”, chegando à ditadura brasileira. Tanto Costa-Gavras, quanto Gorender, cada um em sua época e com suas técnicas de investigação, descreveram a prática da tortura aplicada pelo agente estatal, com conhecimento, anuência e cumplicidade de seus superiores. Coincidentemente o “pau-de-arara”, a “sala branca”, o “magneto de eletrochoque” e os banhos com “mangueiras de bombeiros”, o “telefone” (bater com as palmas das mãos nos ouvidos de uma pessoa) aparecem no depoimento de Alves no documentário produzido por Hélio Costa (2003).

Quando o Brasil formou a Comissão de Anistia (2005) a fim de reconhecer as responsabilidades do Estado para com os torturados, Alves foi procurado por outras pessoas que também sofreram perseguições políticas entre 1964 e 1985 para subscrever documentos que exigiam reparação pelas sevícias sofridas. Recusou-se, de início, a assinar, mas cedeu pouco tempo depois. Quando questionado qual o valor considerado justo como reparação do Estado à sua pessoa pediu a área metropolitana de João Pessoa e a praia de Baê (Baux), onde tem parentes, como justa recompensa, sendo um dos poucos a recusar dinheiro por causa de suas convicções e ações durante os “anos de chumbo” no Brasil.

Alves, ainda no documentário, revela que nunca contou aos seus familiares, muito menos à sua mãe sobre esse período em que foi preso e torturado pelo Estado. Mesmo no depoimento prestado a Costa (2003), é possível perceber certo desconforto e emoção ao tocar nesse tema, em primeira pessoa. Somente na obra *A leste dos homens* (2017) é possível ver uma descrição desse período e da forma como ocorreram as sessões de espancamento enquanto esteve preso na delegacia da “Barão de Mesquita”.

## 2.4 O CIDADÃO CARIOCA

No Rio de Janeiro, Políbio Alves formou-se em Ciências da Administração e assumiu, via concurso, uma função pública que lhe permitiu certa estabilidade de emprego e financeira, com consequente melhoria de vida. Atuou como funcionário público no Rio de Janeiro e diz que só conseguiu tomar posse por causa do título de “cidadão carioca” recebido na década de 1970 em função dos trabalhos sociais voltados à Educação na favela do Jacarezinho, na cidade de Rio de Janeiro.

Alves conta que, ao ver a situação de miséria e de analfabetismo, mesmo depois de ter sido torturado pelo Estado, criou uma ação social que levaria educação a crianças e jovens da favela do Jacarezinho/RJ. Em suas memórias, conta que falou com o “pai de santo”, chefe da favela e este deu autorização para que o “professor” pudesse trabalhar, ensinando as crianças daquela localidade. Em pouco tempo, por solicitação desse chefe da favela, o programa foi estendido para adultos que queriam se alfabetizar, o que valeu a Alves o reconhecimento pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro como “cidadão carioca”.

Alves, nesse período, além da atuação como professor em projeto social na favela do Jacarezinho, também colaborou como cronista do jornal “Lampião de Esquina”, entre 1978 e 1980. Nos números 04 e 12 dessa revista há créditos ao poeta, bem como textos seus sobre poesia. “Lampião de Esquina” era um jornal voltado ao público “GLS<sup>2</sup>”, em que se buscava debater temas relacionados aos interesses dos homossexuais, bem como dicas de moda, políticas públicas, violência contra essa parcela da sociedade, além de esclarecimentos sobre os direitos inerentes do cidadão, independente de sua sexualidade.

Retornando à sua Paraíba natal decidiu escrever. Escrever “para não morrer de silêncio” (2003), segundo suas próprias palavras. Escrever para transformar em vida aquilo que pulsa dentro dele e que Renner Maria Rilke chamou de “desejo incontável” de colocar no papel sua vida, suas histórias.

Desse mesmo período, segundo informações prestadas a Hélio Costa (2003), toma a decisão de não publicar suas obras no Rio de Janeiro, preferindo a cidade de João Pessoa, o que, se acordo com o próprio artista revelou-se uma decisão equivocada, já que a limitação de alcance da editora restringiu a circulação de seus escritos.

No começo da década de 1980 Alves retornou a João Pessoa, trabalhando como auditor fiscal até sua aposentadoria. Mandou construir uma casa de alvenaria e telha de cerâmica na praia de Manaíra onde passou a viver com a família. Essa construção o alçou à condição de “milionário” entre os seus conterrâneos, já que quando partira na década de 1960 sua família vivia em uma casa de barro, com telhado de palha.

Em João Pessoa vem a lume a obra “Varadouro”, cuja primeira edição sai com a observação de “edição do autor”. Mas, Alves revela que, durante a publicação, preocupou-se com o miolo do livro e esqueceu-se da capa. Por isso, a obra “Varadouro” apresenta duas datas de publicação. A primeira como brochura, sem uma capa elaborada, e a segunda já com

---

<sup>2</sup> Para efeitos de colocação histórica manteve-se a denominação original da época em que a revista Lampião de Esquina circulava no país. Na atualidade, com toda a política de tolerância e inclusão conhece-se essa sigla como LGBTQIAP+

a capa feita, nos anos de 1983 e 1984. Varadouro é considerado, pelo próprio Alves, como uma obra “singular” de toda a sua produção literária.

## 2.5 A OBRA POLIBIANA

A criação estética polibiana se divide em duas vertentes: a prosa de ficção e a poesia, integradas em uma ação que Elisabete Marinheiro (2003), chamou “de processo de criação ativa que une elementos do sublime, do épico, do cotidiano e da heróicidade do homem nordestino” (COSTA, 2003, 26’33”).

Elisabete Marinheiro e Roselis Batista Ralle são consideradas as duas maiores divulgadoras da obra polibiana no exterior, principalmente na França, Itália, Espanha, México, Argentina e Cuba. Neste último país, a obra polibiana, considerada a obra *Varadouro* – edição de 1991 -, faz parte do acervo da Casa das Américas, levada por Marinheiro e selecionada por ser representativa da literatura americana que deve ser preservada.

Na produção polibiana aponta-se as seguintes obras:

- Na Poesia:

a) *Varadouro* (2011)<sup>3</sup> – obra inaugural do artista e que ele mesmo a chamou de obra singular, dado ao modo como ela veio ao mundo, financiada pelo próprio artista. *Varadouro* traz para o mundo das artes e das formas de letras o espaço que se movimenta às margens do rio Sanhauá no bairro do Varadouro que foi o antigo centro de João Pessoa onde o poeta passou parte de sua infância convivendo, com “capitães de areia”, de todo um mundo rejeitado pela “boa” sociedade pessoana;



Figura 1: Políbio Alves em frente à placa de revitalização do bairro do Varadouro em 2019. Fonte APPA. 2023

<sup>3</sup> As datas apresentadas entre parênteses ao lado do título da obra é referente à edição que o autor possui e não à data de lançamento de sua primeira edição.



Figura 2: Centro velho de João Pessoa e o rio Sanhauá. Fonte: APPA. 2023



Figura 3: parte do rio Sanhauá e do mangue à margem. Fonte: APPA. 2023

b) *La Habana Vieja* (2015) – um poema épico em que a voz poética declara todo o seu amor à cidade de Havana, em Cuba, ao mesmo tempo em que a cidade mira, com olhos curiosos para esse nordestino de pele queimada que procura descobrir os seus segredos e que,

mesmo maltratada pelas mãos dos homens, insiste em se apresentar de forma meiga, hospitaleira em suas ruas, vielas, prédios em estilo clássico e moderno. *La Habana Vieja* é um libelo contra a violência praticada de fora sobre um espaço que se dobra sobre si e teima em ser “do contra” por ter experimentado um sabor de liberdade nunca antes visto. *La Habana Vieja* também é um retrospecto histórico da construção da sociedade cubana, tendo nos seus casarões coloniais, nas suas casas, nos seus espaços públicos e privados, um fragmento da história do povo cubano.

c) *Acendedor de Relâmpagos* (2018) – poema épico em que o olhar do eu-poético conta a história de Antônio Lavrador e sua luta pelo direito a terra, à justiça social e à paz dos justos. Num misto de narrativa romanesca e poemas sem métrica que a engesse, Alves conta a história dessa personagem, com a mesma vibração dos poemas homéricos e com a mesma vitalidade de se buscar algo que está para além do simples olhar mortal. *Acendedor de Relâmpagos* é o que se pode chamar de libelo pela liberdade e pela libertação do homem explorado por outros, pelo direito a terra e à vida tendo como pano de fundo a árida visão da caatinga.

d) *Os Objetos Indomáveis* (2013) – livro de poemas introspectivos em que Alves buscou dar vazão a um monólogo interior, apenas sussurrado, pois as palavras são ditas para dentro, isto é, do íntimo para o próprio ser. Nesse monologar intimista pode-se perceber a abertura de um espaço para a recuperação da memória, do período em que, quando criança vagava pelas margens do Sanhauá e se deparava com toda sorte de pessoas e todo um universo de formas e tipos que serão estudadas mais tarde neste trabalho.

*Os Objetos Indomáveis* possui características peculiares que chamam a atenção. Construído em sua maior parte em dísticos, ou quase uma aldrava, a utilização de palavras, ou mesmo monossílabas propõe ao leitor uma reflexão sobre seu significado mais profundo das palavras, buscando, por assim dizer, “espremer” do vocábulo seu significado mais profundo a fim de se compreender a totalidade obra. São palavras aguçadas, cortantes, pungentes que extrapolam o sentido primário, ou imediato.

e) *Passagem Branca* (2005) – possivelmente uma das obras poéticas mais densas e complexas de Alves, *Passagem Branca* é e faz exatamente aquilo que seu título não diz. *Passagem Branca* é a fixação memória que se debate com a tentativa de seu apagamento, cria atritos e tensões presentes na forma de construção dos poemas e na latência visual de organização das estrofes e dos versos.

Em *Passagem Branca*, Alves se utiliza do mesmo processo criativo de versos poéticos monossilábicos, ou apenas uma interjeição que remete a um diálogo entre a memória e a não memória, do leitor. Aparentemente, *Passagem Branca* pode parecer um poema de pacificação das angústias do eu-poético, porém a sua leitura sugere um atrito ao que o tema sugere. Não é apagamento, não é pacificação, mas sim a consolidação da memória que o tempo e a idade começam a apagar.

f) Exercício Lúdico: invenções & armadilhas (1991) – tal qual o nome diz, esse livro de poemas é uma brincadeira com trocadilhos, sinestésias, aliteraões e assonância das palavras com o intuito de dar significados diferentes ao escrito, ao mesmo tempo em que apresenta o ser humano despido de sua moralidade, ou falta de moralidade. Sexo, homossexualidade, prostituição, escatologia, violência, desejos, dependência e embriaguez dão a tônica para a obra. As armadilhas estão justamente na sensação explicitada pela palavra, de que o exercício estético é a única segurança em um mundo caótico e hipócrita;

- Na Prosa:

a) *A Leste dos Homens* (2017) – pode ser considerada como uma obra de ficção/realidade em que o artista utiliza a bricolagem e a fusão da realidade com a fantasia a fim de trazer para o papel a memória do período ditatorial, principalmente após 1968 quando o país inaugura uma ditadura que não tem vergonha de ser chamada de ditadura. *A Leste dos Homens* é um lembrete que, para o leste, considerada a posição do país só se encontra ditaduras de extrema direita que mata, esmaga e tortura os homens, buscando apagar, da memória de suas vítimas, a existência desses regimes brutais.

Mas também a obra é o apego à esperança, à luz que o dia traz. Leste é o lugar em que o sol nasce. Nas mitologias gregas e pagãs da Europa e da Ásia as oferendas eram feitas com os sacerdotes direcionando suas faces para esse ponto cardeal, pois sabiam que o sol, tido como divindade por muitas culturas, levantava-se nesse ponto e trazia a luz, apagava o medo da noite e da escuridão, Uma alegoria pontual de desejo de liberdade, de claridade, de iluminação, para a narrativa que a obra contém.

b) *O Que Resta dos Mortos* (2003) – romance intimista em que Alves busca a efetivação de um exercício de fluxo de consciência e monólogo intimista, e traz para o plano poético as visões, as percepções e as memórias de um tempo passado. *O Que Resta dos Mortos*, ao contrário do que se pensa não fala sobre a finitude do pensamento, do querer, do agir, mas o que restou é aquilo que vive e que valeu a pena ser vivido, pois esse é o legado que não pode ser abatido por ninguém vindo de fora;

c) *Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer* (2015) – livro de contos em que o artista se utiliza de uma estratégia narrativa que, por falta de melhor classificação pode ser chamado de “narrativa agônica”. *Os Ratos Amestrados fazem acrobacias ao amanhecer* converge diferentes espaços de ação e de narrativa, indo do simplório ao sublime, do cotidiano ao épico. Com um poder de persuasão que lembra os textos de Pound (1936), é uma obra que, segundo Campato Junior (2015) não é fácil de ser lida e compreendida em toda a sua extensão, mas é um exercício estético muito gratificante.

d) *Outono* (no prelo, 2022) – Trata-se de obra densa em que Alves mistura memória, descrição espacial do Varadouro, e uma proposta estética ousada para a construção de uma “filosofia literária” que penetra no âmago da arte de escrever, dos motivos e das temáticas da escrita.

*Outono*, também pode ser compreendido como uma obra de maturidade e um testamento autobiográfico em que o autor se confunde com o narrador, imbricando fatos vividos, construções ficcionais e relatos de vida. Essas vidas relatadas em *Outono*, pode ser a vida de qualquer um, já que o que os une é a palavra escrita, a poesia e a narrativa. Em *Outono*, Alves lança uma mirada crítica ao mundo, e, especialmente ao Brasil. Em um contexto histórico e espacial em que opinar, se posicionar, ou mesmo falar, ficou delicado, senão perigoso, Alves encontra na literatura, com uma proposta estética inovadora, o único lugar seguro para poder se expressar.

A produção estética de Alves, apesar de não ser volumosa, ou mesmo extensa, pode ser considerada, segundo as palavras de Marinheiro (2003), como uma produção marcante para a sua época e para o seu momento. Alves não é o artista temporão, muito menos póstumo. É o artista certo para o momento certo da dinâmica literária e estética brasileira.

Sua forma de apresentar o mundo mediado pela linguagem e pela resistência dessa linguagem diante de todas as vicissitudes da vida dá ao artista estofo e autoridade para que ele continue sua produção, faça uma proposta estética ousada e inovadora, denunciando a realidade do mundo e as injustiças contra os “antônios lavradores” que existem em todo lugar, mas, principalmente, no Nordeste brasileiro.

## 2.6 FORTUNA CRÍTICA

A fortuna crítica relativa à produção estética de Alves é, em parte, reduzida, ou ainda não despertou curiosidade nos grandes centros urbanos do Brasil, apesar do reconhecimento internacional do escritor. Elizabete Marinheiro (2003) pode ser considerada como a primeira

estudiosa a divulgar e analisar a obra polibiana. Na série de crônicas e entrevistas, originalmente denominada *Tessituras*, Marinheiro descreve a obra polibiana como “sublime”, “épica”, sem deixar de ser local e próximo de sua realidade. Nessas crônicas, Marinheiro dedica-se ao estudo e divulgação da poética de Alves, no espaço de sua realização: as ruas do Varadouro, a memória, o espaço e as lembranças trazidas por esse bairro.

Afrânio Coutinho e José Galante de Souza na obra *Enciclopédia da Literatura Brasileira*, cuja edição mais recente data de 2001, editada em colaboração entre a Editora Globo, a Fundação Biblioteca Nacional e Academia Brasileira de Letras, elencaram o artista como um verbete assim definindo:

ALVES, Políbio (P.A. dos Santos, João Pessoa – PB), poeta, contista, diplomado em Administração. Bibliografia: *O que resta dos mortos*, 1983 (Contos); *Varadouro*, 1989 (Poesia; Exercício Lúdico, 1991 (Poesia); *Obras traduzidas*, Colaborador de periódicos (COUTINHO; SOUZA, 2001, p. 211)

Coutinho e Galante (2010) na vasta enciclopédia sobre a Literatura Brasileira, elencam artistas, poetas, literatos e personalidades literárias do Brasil, abrangendo todo o período histórico: da colônia à república. No caso de Alves, a inserção de seu nome como um verbete é um princípio de reconhecimento do poeta e da sua obra como significativas para se compreender a manifestação estética do Brasil ao longo do tempo.

Na obra *Exercício Lúdico: invenções e narrativas*, (1991), Mário Hélio, poeta, pesquisador e colaborador do CEPE/PB faz uma crítica analítica desses *Exercícios*, considerando-os como um texto “muito fenomenológico” (1991, p. 07), ou seja, um exercício filosófico a respeito do discurso intimista e objetivado das “coisas em si”, ou da imersão na “coisa em si”.

Para Mário Hélio, *Exercício Lúdico: invenções & narrativas* (1991), é uma atividade de leitura em que o psicologismo, a filosofia e as digressões sobre o humano estão presentes na dualidade das formas e figuras: amor, ódio, solidão, companheirismo, medo, alegria, tristeza, dor, são temas recorrentes, mas não expostos ao mundo, apresentados de forma interna, não interior, das contradições humanas que busca um equilíbrio dentro desse mundo caótico.

Molina Ribeiro (2010) com o livro *O Ofício de Escrever e outras vertentes* que a mesma classifica como “um diálogo com Políbio Alves, de caráter investigativo e jornalístico, buscou compreender o homem transformado pela ditadura, e como esse período influenciou a sua produção estética. Pode-se dizer que as questões colocadas por Ribeiro para a resposta do

escritor são, em grande parte, incômodas, já que busca reconstruir uma trajetória histórica e memorialística do escrito de Varadouro.

O texto de Ribeiro (2010) possui uma fluidez de pensamento, sem deixar de ter curiosidade sobre o homem em si, que construiu o poeta e ficcionista e as influências do passado nas observações e pontuações condensadas nas obras, principalmente nos títulos dos capítulos e nos títulos de suas obras.

No posfácio de Varadouro Carlos A. Azevedo faz digressão estética sobre o sujeito de Varadouro, ou seja, “Quem é o sujeito de varadouro?” (2011, p. 84). Alves deixa em suspense essa resposta durante toda a obra. No desenvolvimento de Varadouro (2011), Alves apresenta as margens do rio, o porto, o casario, o prostíbulo, o quarto de despejo, as enxovias, os bares e botecos, os becos e as ruas mal iluminadas.



Figura 4. Políbio Alves tendo ao fundo o antigo casario do Varadouro e o rio Sanhauá. Fonte. APPA. 2023

Em Varadouro, Azevedo (2019) percebe-se que o analista provoca o leitor a buscar essas respostas dentro da própria obra, ou na fruição da obra. E, de maneira sub-reptícia dá, ao provável leitor, uma chave para a leitura proveitosa de Alves: leia a obra como se você fosse as águas do Varadouro; mansa, devagar, silenciosa e persistente.

A obra *Poesia Jovem dos anos 70*, organizada por Heloisa Buarque de Holanda e publicada pela Editora Abril Cultural traz o poema Teia de Alves como parte integrante de

seu corpo. Teia é um dos primeiros trabalhos poéticos declarados pelo artista que vai figurar em prestigiosa publicação brasileira:

TEIA  
 é um corre-e-corre,  
 risco & confisco,  
 jogo-de-vida,  
 um porre.

é um tiro certo,  
 uma rixa, uma teima,  
 lesão clara, não queima.

É uma queda, um baque,  
 Uma fera, um ataque,  
 Ultra refrega, uma guerra

Teia se utiliza de jogos de palavras que pulsam quase no mesmo ritmo das batidas do coração humano, como se o poeta estivesse convidando o leitor a sincronizar o ritmo das palavras ao ritmo de sua própria vida. É possível perceber essa atmosfera, no poema, em que diferentes velocidades, correrias, coisas banais, cotidiano e temas universais se emaranham e se entrecruzam na mesma pulsação da voz que canta. Teia é, possivelmente, uma metaforização da vida que pulsa, que se emaranha com o mundo e que estabelece relações quase que infinitas entre os homens.

Uma possível alegoria que Teia pode apresentar ao leitor é a mesma dada pela Astronomia em relação ao universo. É uma teia de matéria e galáxias onde nada está isolado, ou fechado em si. Na mesma condição, pode-se perceber esse emaranhamento relativo à vida, as situações do cotidiano humano, e a visão ampla do poeta sobre esse espaço dinâmico de atuação.

João Adalberto Campato Junior (2013) em estudo sobre a obra *Os objetos Indomáveis*, de Alves, faz uma análise rica sobre o poema que se encontra na obra *Poesia Jovem dos anos 70*, apontando, nesse poema, a força lírica e inovadora do escritor d'*Os Objetos Indomáveis*. Esse texto crítico de Campato Júnior também aparece no prefácio da obra Alves, publicado no mesmo ano de 2013.

O texto *Políbio Alves: estilo e poesia em Os Objetos Indomáveis*<sup>4</sup> é uma fonte considerável para o leitor de Alves, uma vez que Campato Junior faz pontuações minuciosas sobre a alegoria, a semântica e as metáforas polibianas que auxiliam, de certa forma, a leitura, sem deixar a surpresa da novidade, os impactos e as descobertas lírica deixadas no texto.

---

<sup>4</sup> Disponível em: [https://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20191226151712.pdf](https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20191226151712.pdf). Acesso em 10/02/2023

Em *Os Objetos Indomáveis* (2013), João Adalberto Campato Junior considera essa obra árdua, cuja leitura transforma o leitor ao longo da mesma, indicando a necessidade de busca de novos significados para a palavra escrita, para o produto da língua e para a fruição estética.

Campato Junior (2013) apresenta a obra como um mosaico de poemas em dísticos que, lidos de forma aproximada não chamam a atenção de imediato. É necessária uma leitura macro da obra, isto é, uma leitura afastada, de maneira que cada dístico irá compor uma parte de uma imagem muito maior, de uma figura grande. É quase uma leitura de um vitral, ou de um arabesco. Quanto mais se aproxima da obra, menos significado total ela tem. Para ver esse total e a beleza da obra, necessário se faz afastar-se dela e fazer uma leitura de longe, observando o conjunto orgânico da obra, para se chegar a uma compreensão válida para o leitor.

A dissertação de Mestrado de Ana Claudia Cruz Córdula<sup>5</sup> apresentada na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa em 2015 buscou compreender a estética polibiana a partir da reconstrução da memória e das lembranças da vida, não pelo discurso, ou mesmo pela produção literária, mas sim pela análise do arquivo pessoal do artista.

O trabalho de Córdula (2015) buscou um viés inovador de análise da obra literária e procurou compreender o homem e o artista de maneira quase memorialista, procurou entender como a produção artística é feita tendo como repositório seus guardados em arquivos. Diga-se de passagem, que Córdula aponta ser Alves um colecionador de obras de arte, objetos folclóricos, recortes de jornais, revistas, manuscritos, fotografias, cartazes, memorabilias, artesanato.

Córdula em parceria com Henry Poncio Cruz de Oliveira apresentaram a comunicação oral intitulada *Versos de uma trajetória: Políbio Alves, um homem entre papéis* (2015), apresentado no XV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação em João Pessoa/PB tendo como base o texto dissertativo da primeira apresentado em 2015.

Tanto a dissertação de Córdula, quanto a comunicação oral apresentam o escritor como um “carpinteiro da palavra” (2015), ou seja, alguém que busca encontrar na matéria bruta a forma perfeita de apresentação. No caso de Alves essa matéria bruta é a palavra fora de seu sentido polissêmico, ou mesmo fora do contexto comum e cotidiano das palavras, em que ele vai burilar, alisar, esculpir e apresentar algo refinado, mas não finito, ao leitor.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11601>. Acesso em 04/04/2023

Na obra *Vidas Desarquivadas*, livro organizado por Bernardina Maria Juvenal Freire, Maria Nilza Barbosa da Rocha e Ana Cláudia Cruz Córdula, o capítulo “Revelando a Arte no Escritor: arquivo pessoal de Políbio Alves”, de autoria de Córdula e Freire, há uma retomada analítica que liga o ato de escrever, ao de arquivar, guardar e preservar objetos e memoráveis como fonte de inspiração na produção literária já que:

Para Políbio Alves, o ato de arquivar nasce da necessidade de preservar os rastros de sua atividade. No caso em estudo, a intencionalidade do titular se evidencia a partir da preocupação em organizar, ao seu modo, seus documentos, no seu apartamento-arquivo e, neste caso, entendemos que esta ação intencional potencializa o conjunto documental em sua perspectiva memorialística. Ele reúne no baú de suas memórias vestígios de um tempo vivido, e esse tempo é um tecido invisível onde se podem bordar os acontecimentos. O tecido do tempo vivido pelo escritor nos permite ter acesso a um novo tecido, através dos nossos escritos, admitido pelos ditos e não ditos, nas entrelinhas de seu acervo pessoal, refletindo a sua trajetória, pelo viés autobiográfico. Ao acessarmos o seu arquivo, aproximamo-nos de um homem que se revela além de um intelectual, munido por uma produção ampla, um amante da arte (CÓRDULA; FREIRE, 2019, p. 124).

A busca pelo homem por trás do escrito, no texto de Córdula e Freire mergulha no que elas denominam de tecido invisível de construção poética formada pela organização do arquivo e da memória, conjeturando a possibilidade da base do texto literário de Alves ser fruto desse acervo arquivado.

O texto busca revelar o homem, ou seja, a *persona* por trás das personagens, dos narradores e do eu-poético na produção estética de Alves. Nesse sentido, Córdula e Freire abrem um espaço de discussão que pontua um questionamento que se pode fazer: é a produção estética fruto de memórias e arquivos? Em parte a resposta é positiva, já que Alves, na obra ainda no prelo *Outono: memorial da escrita* (2022) aponta, no corpo do texto ter a matéria guardada como uma das fontes de inspiração para a sua obra.

Por outro lado, há que ser cuidado com essa afirmação pontual. Márcia Abreu em obra datada de 2004, lançada pela Editora Unesp faz diversas pontuações sobre o texto literário considerando-o como *fonte de humanização* (p. 27) do ser, não se reduzindo a um único aspecto, mas como um conjunto de fatores e informações que levam à produção e valorização do texto como literário.

A obra de Abreu (2004) considera, de forma analítica, para o leitor o conceito de literariedade apontando fatores diversos, tais como a novidade do texto, os impactos da obra, o autor, se conhecido, ou não, a divulgação e distribuição e o retorno financeiro para a editora. Mas também, implica em reconhecer o valor ficcional do texto a partir de visões, projeções do mundo e da leitura particularizada que o artista tem de si e da realidade que o cerca.

Também, aponta a recepção crítica, o gosto, o prazer e a fruição estética da obra para o leitor. Isso significa que, mesmo havendo pontualidade e assertividade na obra de Córdula e Freire, é apenas um aspecto que foi analisado, mas importante para se conhecer o homem por trás do artista e compreender, em parte, a sua proposta estética.

Milton Marques Junior em artigo publicado em 2017 no periódico *Correio das Artes* faz uma análise crítica da obra *A Leste dos Homens* e pontua:

Confesso que seus textos me desnorream completamente. Políbio é desafiador, apesar do estilo que já me é íntimo, mas é desafiador e exige, portanto, fôlego para ser lido e, sobretudo, muito fôlego para deglutir sua literatura e escrever sobre ela (MARQUES JUNIOR, 2017, p. 24)

Observe-se que a análise de Marques Junior aponta o mesmo desafio que Campato Junior (2017) apontou sobre a poética de Alves. O texto, em si, já apresenta um desafio que se fundamenta na escolha das palavras, nas frases curtas, no significado de cada palavra, ajustada a dar sentido máximo à voz poética.

A análise da obra *A leste dos Homens* apresenta a construção narrativa como uma tentativa de não deixar a memória se apagar, já que na construção da escrita Alves recupera memória do período inicial da ditadura brasileira (1964-1985), as atrocidades cometidas pelos militares, principalmente soldados, na cidade de João Pessoa, bem como a alegorização das forças armadas que buscavam calar o cidadão. O texto *A leste dos Homens* faz uma descrição quase debochada das forças militares e apresenta a resistência do Varadouro contra o arbítrio, considerando os soldados quase como uma força invasora no território brasileiro.

Marques Junior (2017) pontua que a obra polibiana é construída, nos títulos dos capítulos, com uma intencionalidade de “quase desnortear o leitor” (p. 26) permitindo que este faça uma “ruminação” sobre a arte poética emaranhada em uma teia com a história do Brasil e a ação dos militares quando deram o golpe em 1964. Possivelmente, a estratégia de Alves é fazer com que o leitor se coloque em diferentes espaços de observação e participação da narrativa, com olhares críticos tendo como referência o espaço em que esse leitor é colocado com a ação narrada.

Alves também figura em anais de palestras publicada pela Universidade de Champagne-Ardenne de 2019 e apresenta a sua criação estética como “*une rumination amoureuse avec l’auteur*”, ou, uma ruminação amorosa sobre si mesmo, ou sobre o autor. Nesse texto Alves descreve sua dinâmica criativa como um processo de ruminação não somente do texto, ou do enredo, mas da palavra em si. Descreve o seu ato de escrever como

“*um enchantements des mots que j’épouvais lors de la construction de phrases*”(2019, p. 245). Esse encantamento de modos, de provar a movimentação da construção de frases que levam à construção do texto e, a partir daí, a construção do enredo.

Os anais, coordenado pelo professor Alain Trouvé (2019), traz diversos artistas, de diversas nacionalidades, permitem perceber como cada um desses artistas compreende o processo estético da criação. Na visão polibiana, esse processo, ou inquietação é revelada a partir de uma questão de fundo que pode ser chamada de *leitmotiv* do processo de criação. Diz o artista: “*je ne sais pourquoi – continue à me hanter*”, isto é, apesar do artista não saber o motivo, esse motivo criador continua a provocá-lo.

Hildebrando Barbosa Filho, em artigo na revista *Correio das Artes de João Pessoa* (2020) faz uma análise dialética a respeito do livro “*Acendedor de Relâmpagos*”, que conta a história de Antônio Lavrador e sua saga em busca de paz, justiça e equilíbrio. Barbosa Filho considera essa obra como uma composição dialética e que transita em três estruturas: a estética, a social e a mágica.

É dialética, uma vez que dialoga com diferentes histórias orais, fatos registrados na memória, em processos judiciais e na estrutura da própria sociedade. Essa dialética que busca uma síntese do homem no espaço de conflito não busca uma resposta pronta, mas, provavelmente, a reverberação do “por quê” isso continua a acontecer em um espaço social que ser quer civilizado e com valores morais e sociais “aparentemente” para todos.

Barbosa Filho (2020) aproxima a obra “*Acendedor de Relâmpago*” à poesia em prosa ao estilo de Charles Baudelaire, em que o poeta goza de um privilégio mágico e único de ser, ele, poeta, a projeção de outro, ou ter a vida de outro, nas palavras do poema. Se Baudelaire percebia esse poder, Alves, provavelmente, utiliza esse poder e vai além. Ao carrear para dentro do poema a projeção do Nordeste brasileiro em todas as suas vicissitudes e desafios, também projeta os diversos “Antônios Lavradores” caracterizados no retirante, na prostituta, no homossexual, no bêbado e no michê que lutam somente para aquele dia, mas, acima de tudo, para não perder aquilo que já possuem de si: a dignidade e a vida.

Outra fonte de fortuna crítica é o memorial *Paraíba na Literatura* (2019), obra financiada pelo governo do Estado da Paraíba e que contém resenhas sobre diversos autores paraibanos, inclusos aí José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Ariano Suassuna e Políbio Alves, entre outros. Apresentado por Analice Pereira (UFPB), o capítulo dedicado ao ficcionista, descreve o homem e pontua a complexidade de narrativa.

Pereira (2020) não chega a ser clara sobre os temas tratados na obra polibiana, porém aproxima essa complexidade aos textos baudelairianos e nietzscheanos, não na escrita hermética, que era característica de Nietzsche, quase impenetrável, mas na forma e nas metáforas construídas, principalmente nos títulos que atribui aos capítulos de sua prosa. Diga-se de passagem, que esses capítulos formam, em si, um desafio de interpretação à parte, constituindo-se uma leitura que se articula com o corpo do texto, mas que, também formam um texto à parte da obra em si.

Um exemplo pode ser dado aqui, ao se analisar os capítulos da obra *A Leste dos Homens*, Alves assim intitula os capítulos: **Os cavaleiros barrocos guardam a cidade, O estranho brilho nos olhos do cão, Os hóspedes do paraíso e Alguns achados sobre a infâmia**. Esses títulos são construções heterotópicas que são desenvolvidos ao longo da narrativa, mas, em si mesmos descrevem, em poucas palavras, o golpe militar, o estabelecimento da censura, as vítimas fatais da tortura e os registros da passagem das vítimas pelos porões da ditadura.

A construção dos capítulos na prosa de Alves aponta a complexidade da leitura pela precisão do vocábulo que figuram no texto, além de exibir uma síntese do texto. Provavelmente se apresenta como uma *avant premiere* do texto, como um mosaico do conteúdo interior. Isso não quer dizer que basta apenas a leitura do título de seus capítulos para se ter a compreensão da totalidade da obra, mas sim que, possivelmente, entrega uma mensagem clara sobre o tema tratado na sua prosa.

Pereira (2020) aponta uma característica que se pode dizer singular sobre Alves: o uso da província como espaço iniciador de sua produção artística. De fato, a obra polibiana tem a fixação no espaço do artista como o elemento gerador de argumentos para a sua prosa e poesia. É o espaço do Varadouro, do Sanhauá, da periferia de João Pessoa.

Todos esses espaços são composicionais, mas também agem e atuam como personagens com vontade própria, com caracteres e com comportamentos e com personalidades próprias. A leitura de Varadouro leva a pessoa a se deparar com essas diferentes personalidades que só se movimentam à noite. A noite do Varadouro é a noite que Alves, na obra *Exercício Lúdico: invenções e narrativas* (1991), chamou de “noite de lobisomem”. Noite que transforma, que traz para fora o animalesco, o dantesco, o obscuro, os desejos, os fetiches e as taras dos homens, cuja borda, ou fronteira, são as ruas do Varadouro.

## 2.7 PREMIO E RECONHECIMENTOS

A produção estética polibiana, apesar de pouco conhecida no Brasil possui reconhecimento internacional na Europa e também na América Latina e Caribe. Podem-se destacar os seguintes prêmios literários recebidos por Políbio Alves em sua trajetória artística:

- Prêmio Nacional Augusto Motta de 1977 pela obra *Passagem Branca*;
- Personalidade Cultural Internacional da União Brasileira de Escritores – 1999;
- Autore Dell” anno – Trento, Itália, 1999
- Medalha Poeta Augusto dos Anjos – Assembleia Legislativa da Paraíba – 2001
- Comenda Cidade de João Pessoa – câmara Municipal de João Pessoa/PB - 2001
- Prêmio Nuevos Escritores Latinoamericanos – Argentina, 2003
- Ano Cultural Políbio Alves do município de João Pessoa/PB - 2019
- Doutor *Honoris causa* pela Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022



Figura 5: excerto do convite de titulação do poeta Políbio Alves. 2022. Fonte: APPA. 2023

- Prêmio Concurso Internacional de Literatura da União Brasileira de Escritores – Rio de Janeiro – 2022.

Ainda sobre as homenagens e reconhecimentos, o anuário Recanto das Letras<sup>6</sup> apresenta a figuração de textos polibianos nas seguintes publicações:

- Revista Garatuja, Campina Grande-PB, 1978;
- Revista Ficção, Rio de Janeiro, RJ, 1979,
- A Nova Literatura Paraibana – Poesias, Editora A União, João Pessoa, PB, 1979;

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/autor.php?id=192430>. Acesso em 12/01/2023

- A Nova Literatura Paraibana – Ficção, Editora A União, João Pessoa, PB, 1979;
- Poesia jovem dos Anos 70, Abril S/A Cultural e Industrial, São Paulo, Brasil, 1982, já citado nesta tese;
- História Crítica da Literatura Paraibana, Editora União, João Pessoa, PB, 1983;
- Coletânea de Autores Paraibanos (Projeto O Autor na Escola), Gráfica Santa Marta, João Pessoa, PB, [sd];
- Leitura: antes e agora (corpus paraibano), Elizabete Marinheiro, Centro Gráfico do Senado Federal, Brasília, DF, 1989;
- Ler – Revista de Cultura, Ideia, João Pessoa, PB, 1991;
- Hommage à Cristina César, Audenbuch, Berlim, Alemanha, 1993;
- International Poetry 120, Bluffon, USA, 1994;
- Nordestinos – coletânea poética do Nordeste Brasileiro, Editorial Fragmentos, Lisboa, Portugal, 1994; “Atlas Cultural da Paraíba – Volume I”, Ideia, João Pessoa, 1994;
- Dicionário Literário da Paraíba, Editora União, João Pessoa, PB, 1994;
- Catálogo de Produção Poética Impressa nos anos 90, Blocos, Rio de Janeiro, Brasil, 1995;
- Antologia Contemporânea da Poesia Paraibana, O Sebo Cultural, Ideia, João Pessoa, PB, 1995;
- Planetária Multilingual Anthology, Trento, Itália, 1997;
- Coletânea de Contos Correio das Artes, 50 anos – Edição Comemorativa, Editora A União, João Pessoa, PB, 1999;
- Coletânea de Poesias Correio das Artes, 50 anos – Edição Comemorativa, Editora A União, João Pessoa, PB, 1999;
- Antologia di Litteratura Contemporanea Multilingue GLOBUS, Trento, Itália, 2000;
- Poesía de Brasil, volumen 2, Proyecto Cultural Sur-Brasil, Gráfica Brethier, Bento Gonçalves, RS, 2000;
- A Arte e os Artistas da Paraíba – Perfis Jornalísticos, Elinaldo Rodrigues, Editora Universitária/UFPB, João Pessoa, PB, 2001;
- Poesia do Brasil, volume 1, Proyecto Cultural Sur-Brasil, Gráfica Grafite, Bento Gonçalves, RS, 2002;

- Antologia em Prosa, Proyecto Cultural Sur-Brasil, Gráfica Grafite, Bento Gonçalves, RS, 2003;
- Los Nuevos Escritores Latinoamericanos – Antologia – Tomo Dos, Editorial Nuevo Ser, Buenos Aires, Argentina, 2003”;
- Diálogos, Editora A União, João Pessoa, PB, 2004;
- Autores Paraibanos – Prosa, Editora Grafset, João Pessoa, PB, 2005;
- Autores Paraibanos – Poesia, Editora Grafset, João Pessoa, PB, 2005; “Poesia do Brasil, volume 3, Proyecto Cultural Sur-Brasil”, Gráfica Grafite, Bento Gonçalves, RS, 2006;
- Revista Problemas Brasileiro, SESC/São Paulo, SP, 2009;
- Ofício de escrever e outras vertentes – Diálogos com Políbio Alves, Molina Ribeiro, Gráfica JB, João Pessoa, PB, 2010;
- Revista A Semana, Gráfica Santa Clara, João Pessoa, PB, 2011;
- Revista Artestudo, Gráfica JB, João Pessoa, PB, 2012; “Correio das Artes”, Editora A União, João Pessoa/PB, agosto de 2012;
- Correio das Artes, Editora A União, João Pessoa/PB, fevereiro e março de 2014 e
- Correio das Artes, Editora A União, João Pessoa/PB, novembro de 2014.

O apanhado que se fez neste primeiro capítulo buscou desenhar um panorama biográfico e bibliográfico do poeta e ficcionista paraibano Políbio Alves, situando a sua produção estética em três planos cartográficos de existência: João Pessoa, Rio de Janeiro e Havana. Esses três planos, de acordo com as informações levantadas constituíram-se não apenas de coleções e fragmentos de história e de memória, mas também é elemento constitutivo de compreensão da proposta estética apresentada pelo artista.

Na terceira seção deste trabalho buscou-se apresentar e demonstrar a validade da tese inicial que fundamenta a escrita, buscando-se demonstrar como Alves, em toda a sua produção articula o espaço cartográfico em duas dimensões de construção artística levando em consideração o centro e a periferia de João Pessoa/PB, transmutando a dualidade centro/periferia em um ponto, ou fronteira de contato no espaço do Varadouro, em que suas diferentes personagens, ou mesmo a voz poética se situa, e transforma aquele espaço em um grande atrator de vidas, de histórias e de vontades que se apresentam no pluralismo espacial da cidade.

## **SEÇÃO TRÊS**

# **O CENTRO E A PERIFERIA NA POÉTICA E NA NARRATIVA DE POLÍBIO ALVES**

Nesta seção pretendeu-se analisar os conceitos de centro e periferia na realidade urbana e como Políbio Alves trabalha esses dois conceitos em uma perspectiva diferenciada, reconceituando essa visão para outro modelo conceitual – centro/periferia, vai ser denominado daqui em diante -, na qual ele funda e desenvolve a sua proposta estética. Para Alves, o centro, ou a periferia é onde a voz do narrador esta, ou a voz do eu-poético se encontra. Em tese, a estética polibiana não pretende demarcar, ou mesmo consolidar essa diferença, mas sim unificá-las em uma proposta literária em que o caminhar pela cidade se metamorfoseia – o mais aproximado seria a metanóia grega, já que a metamorfose é uma transformação exterior, enquanto a metanóia é interior -, à medida que o *flâneur*, lança seus olhos sobre ela e recebe de volta um olhar, também perquiridor.

Necessário, todavia, fazer algumas digressões sobre o espaço urbano fundamentado na Teoria que apresenta e debate essa dimensionalidade cartográfica a fim de se compreender como ele é vista pelo poético de Alves e compreender o trabalhar das dimensões espaciais da cidade que é seu objeto de inspiração.

### 3.1 O ESPAÇO DA CIDADE: O CENTRO

A cidade não é um acidente humano, ou mesmo um acaso fruto de emoções, ou voluntarismos passageiros, ou ainda um milagre que se forma sem que haja a vontade do ser humano. Mesmo as cidades que foram frutos de planejamentos arquitetônicos como Brasília, Palmas, Goiânia, ou outra qualquer, sua gênese ocorre pela vontade humana de estabelecer um local gregário de contato e de ação sociológica. Bailly (2021) pontua que o espaço da cidade é construído de maneira orgânica, pensando-se nas suas divisões, estratificações e zoneamento no que classificou como “dicção arquitetônica” da cidade.

Essa “dicção arquitetônica” que Bailly discute apresenta-se na forma orgânica, ainda que não planejada como a cidade se estabelece, desde sua gênese até o seu desenvolvimento apresentado como um espaço que, por si, possui um discurso intrínseco nas suas construções, delimitações de sua arquitetura, arranjo de espacialidades equilibrado com o poder econômico e posição social, além da configuração ética e moral da sociedade burguesa.

A “dicção”, nem sempre é percebida de imediato, porém, se organiza de maneira clara, tendo o centro como irradiador daquilo que é convencionalmente “adequado”, “desejado” e “modelar” para toda a sociedade. Ao se afastar desse centro, esse modelo vai sofrendo adaptações, alterações, ainda que haja, de maneira inconsciente, a tentativa de não se fugir do modelo de centro do espaço urbano.

Para Massey, o espaço urbano:

[...] é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes. Ele modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política. Afeta o modo como entendemos a globalização, como abordamos as cidades e desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar (MASSEY, 2008, p. 15)

Como uma dimensão implícita conforme diz Massey, a espacialização do espaço urbano também é a organização do espaço íntimo de cada pessoa, e tem, na visão macro da cidade, a organização idealizada de vida e de ação direta sobre o meio. A compreensão e atuação nesse recorte cartográfico enquanto “termo constitutivo de uma relação sujeito-objeto” (D’ALCASTAGNÈ, 2015, p. 87), é uma relação sujeito/objeto dinâmica que movimenta a cidade, estabelece os limites em que cada indivíduo pode, ou não pode ir, busca imprimir uma estética de espaço e uma ética comportamental do indivíduo sobre o espaço em que se encontra, ainda que existam fatores que destoam desse, por assim dizer, “projeto” cartográfico do espaço urbano.

O conceito de espaço, em sentido mais lato, liga-se à ideia de território e territorialidade vinculada ao um sentido de posse, ou propriedade, ainda que coletiva e que remonta ao processo civilizador e urbanizador das sociedades humanas, já que se liga à “maneira como formulamos ou representamos o passado e molda nossa compreensão e concepção do presente” (SAID, 2011, p. 36). A construção do espaço urbano é, grosso modo, o meio encontrado pela humanidade para o avanço de seu processo autocivilizador, fonte de pacificação entre diferentes visões de mundo e gênese da ideia de identidade e de alteridade. Também é, nas palavras de Said, uma tentativa de organização da historicidade humana, e da forma como o coletivo compreende e atua sobre esse espaço.

Michel de Certeau, ao analisar o espaço urbano conceitua-o como uma rede de estruturas que concebem uma escritura cujos habitantes do espaço urbano são os únicos capazes de fazê-lo. Aponta que “As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõe uma história múltipla, sem autor, sem espectador, formada por fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços” (CERTEAU, 1994, p. 171). Essa história e fragmentos de histórias, que se entrecruzam, são os elementos que dão densidade e sentido de ser para o espaço urbano e a sua dinamicidade. Em outras palavras, o espaço dinâmico, vivo e mutante da cidade, só existe porque é formado de fragmentos individuais que se entrecruzam e se completam dentro da cidade e acabam por estruturá-las como é concebida na atualidade.

No espaço da cidade, no ambiente urbano, “o sujeito se dissemina em múltiplos papéis” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2001, p. 88), ou personagens que se cabiam ao longo do

tempo, ou mesmo durante as horas do dia. É o guarda de trânsito que é pai nos fins de semana, aluno de curso superior à noite, amigo de um jogo de futebol nos fins de semana, autoridade pública durante o dia, e assim por diante. Na espacialidade da cidade, cada habitante desempenha uma multiplicidade de papéis. Em um momento, a chefe de um escritório, rígida, focada, determinada se transmuta para a mãe carinhosa, flexível, amorosa e dedicada à família, o adolescente risonho, brincalhão e ligeiro da rua se transmuta no aluno exemplar e comportado em sala de aula.

Toda essa mudança das personalidades no espaço urbano pode ser compreendida se um olhar amplo for lançado sobre o mesmo, indiferenciando o centro da periferia. Não se pode deixar de observar que o espaço urbano como construído dentro de uma dinâmica ideológica capitalista busca imprimir uma uniformidade da pessoa sobre um ideal projetado e determinado sobre o ser.

O centro da cidade, de acordo com Mendonça (2000), é um espaço de relações pautadas por limitações e limites que se relacionam com o corpo e com o “eu” individual, haja vista esse caráter relacional ser pautado pela formalidade e supressão do modo natural do indivíduo. Ao analisar a poética baudelairiana, Mendonça percebe na descritiva poética dele (Baudelaire), a aposição e superposição do caráter limitador que o centro da cidade faz com o indivíduo.

Na análise de Mendonça, a ideologia que configura o espaço urbano e busca enquadrar o indivíduo a essa idealização, parece funcionar como uma forma estabelecida, na qual todos os participantes do espaço devem se adequar. Talvez seja por isso que a estratificação do espaço urbano, que tem o centro como unidade irradiadora de modelo de ser e agir do indivíduo, foi construída para refletir esse processo, ora fazendo a aposição do ideal, ora fazendo a superposição do ideal sobre o indivíduo, mas buscando a adequação ao ideal estabelecido.

Da mesma forma, Bailly (2021) classifica o centro da cidade como uma “disneylândia” artificializada e sempre em processo de transformação, de modo que a novidade para o olhar, para o consumo, para ver e ser visto remete à condição de limitar a expansão da naturalidade do indivíduo e fazê-lo se comportar de maneira a interagir com as regras artificiais desse centro. “Maquiada em seu centro [...]” (BAILLY, 2021, p.119), a cidade com foco nessa organicidade artificial passa por um processo de ressignificação constante, mas apenas em sua superfície, já que, nesse espaço não há a pulsação de vida de *personas*, mas tão somente personagens que se entrecruzam e se chocam. O centro da cidade possui uma determinação

cronológica e temporal. Sua vida depende dos transeuntes que por ele passam. A representação mais simbólica dos centros das cidades, de acordo com Mendonça, seria as praças públicas, ou bulevares, em que:

Rodeados por ruas iluminadas e suntuosos cafés, os bulevares com suas luzes ofuscantes colocam em cena a obscena pobreza humana até então ignorada. Agora, iluminada e fascinada pelas novas imagens urbanas, a “família de olhos” surge por detrás dos detritos das recentes construções. E ao se expor sob as luzes ela pode suscitar, aos seus observadores, desprezo ou admiração, provocar compaixão ou escárnio, ou ainda, ser simplesmente sinônimo de baixaza (MENDONÇA, 2000, p.74).

Fixa-se no centro da cidade essa visão construída para diversão, para demonstração de poder e riqueza que a burguesia formou para si, e, quando aparece algo destoante, ou quando a vida natural se apresenta nesse espaço, a sensação primeira é de reprovação e repugnância, pois houve uma quebra de um contrato tácito sobre a organização específica da praça para a apresentação apenas de personagens e não personalidades.

Ainda que a praça se apresente como um espaço de liberdade, está condicionada a um projeto de apresentação de ideal de vida burguês. Se na gênese da cidade a praça era a convergência da representação do poder estatal – nas colônias espanholas e portuguesa, pré-burguesia, a construção da praça pública e do “pelourinho” era a simbolização do poder real e estatal sobre o indivíduo, um marco absoluto de ordem e mando -, nas sociedades burguesas, a praça pública vem a se tornar o objetivo desse ideal burguês de ordem, velocidade, organização e estruturação do indivíduo sobre o espaço.

Santos e Oliveira (2010), ao analisarem o espaço urbano na perspectiva da narrativa concebem esse espaço como sendo formado por superfícies que escondem no seu subterrâneo a vida e as relações humanas, deixando apenas uma visão de monobloco sobre essa espacialidade construída, esse bloco único busca passar a ideia de unidade e aponta para uma visão unicista da sociedade, sem nada que destoe dessa “marcha” idealizada de futuro.

Santos e Oliveira (2001), debatendo sobre o espaço na narrativa apontam haver uma visão dicotômica a respeito do espaço urbano, e mais especificamente do centro da cidade.

Pontuam que:

Essa cidade é melancólica, soturna, mas tem também sua faceta de espetáculo luxuoso que se oferece ao olhar. Uma cidade feita clausura e vitrine. Por ser tela onde se desenrolam cenas do cotidiano, o espaço urbano é marcado por problemas da modernidade – prédios em construção, operários, mendigos, comércio (SANTOS; OLIVEIRA, 2002, p. 87).

Santos e Oliveira (2002) apresentam a cidade com uma faceta dual, em que a melancolia e o espetáculo convivem no mesmo espaço. É prisão e vitrine, espetáculo aos olhos, mas que contém problemas cotidianos como toda a cidade. Percebe-se, no entanto, que essa convivência não é ajustada, ou mesmo harmônica. Trata-se de espaço de tolerância, com limites. Quando ocorre o enfrentamento dessas duas realidades, a praça tende a rejeitar tudo aquilo que não se adéqua à moral burguesa, ou ao ideal projetado para o centro urbano.

A cidade, e, mais especificamente o centro da cidade, com sua característica de “espaço disneylandizado” (BAILLY, 2021) é encruzilhada de confluência da vida que se estabelece no seu oposto, a periferia, espaço em que a vida é apresentada em toda a sua plenitude e onde o indivíduo pode se expandir sem a vestimenta de uma personagem. Mas, é um espaço que não admite ser encruzilhada, mas sim fronteira de realizações e de comunicação entre ela e o centro, haja vista sua construção servir como um espaço utópico para a alegria, para a diversão, para o relaxamento das relações formais e pessoais em que todo comportamento reprimido aflui para a periferia. Centro/periferia, ainda que aparentemente dicotomizados, apresentam-se, na medida do possível desta análise, uma construção humana com características complementares, mas ainda com sinais trocados.

O centro da cidade, não importando o seu tamanho, ou sua localização busca refletir o ideário burguês de igualdade dentro de um sistema que é desigual em sua natureza e em sua dinâmica. Para um *flâneur*<sup>7</sup> que caminha pelo centro da cidade, a visão do mendigo, da prostituta, do cafetão, do homossexual, dos proxenetas, estarão concentrados nos chamados centros decadentes, ou nos centros antigos, onde a cidade nasceu, cresceu e se desenvolveu. Nos novos centros, projetados e programados para ser o espelho de uma falsa sensação de prosperidade, apesar da evidência dessas personalidades nesse espaço, é tática o seu apagamento, ou anulação dessas personalidades nesses “novos centros”.

Com uma cronologia programada para demonstrar seu caráter mais positivo, o centro rejeita aquilo que se contrapõe à sua visão idealizada de sociedade e de caráter burguês. Não à toa, ainda que partindo de uma visão puramente empírica, as forças de segurança, policiais, guardas civis são mais constantes no centro do que na periferia. Essas forças existem para que o espetáculo do centro não seja destoado com a visão e percepções de pessoas que não fazem parte dessa bolha, ou atrapalhem a diversão que o centro propõe. Como uma cronologia

---

<sup>7</sup> Para Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe o *flâneur* é o andarilho que passeia pela cidade, observando-a, analisando-a e refletindo sobre as relações que se desenvolvem nesse espaço. Bailly (2021) considera o *flâneur* como o agente analítico e crítico que percebe a cidade como um fenômeno de inclusão/exclusão dentro do modelo capitalista de sociedade.

programada, o centro “disneylandizado” se desliga à noite e abre espaço para que os excluídos da sociedade burguesa possam também se aproveitar dessa festa superficial que é o centro.

Willians (1985, p. 19), ao analisar a relação campo e cidade, aponta que, no centro há “ [...] a percepção burguesa de realização industrial e comercial e o senso de ordem civilizada”. É uma visão dupla que também está presente nos discursos e críticas que a modernidade faz sobre o espaço urbano e sua configuração de ordenamento, tanto espacial quanto comportamental que busca estabelecer papéis definidos para os sujeitos e vidas que se entrelaçam nesse meio de ação. Ora, se compreendermos o espaço urbano como elemento de compreensão e sentido de ser do sujeito, de início, a sua própria configuração é antagônica à sua idealização, porque o centro não é espaço que inclui e recebe, mas o seu justo contrário.

“Maquiada em seu centro” (BAILLY, 2021, p. 119), a cidade reifica o seu caráter artificial e excludente daqueles que não se adequam às suas regras e suas condições para que seja frequentado. Mesmo a praça pública dos centros urbanos, como já pontuaram Santos e Oliveira (2002), ainda que vista como confluência de personagens que por ela transitam, possui regras não escritas de interações e vivências que buscam dar uma forma predefinida àqueles que nela agem. Possivelmente a praça pública, ainda que tida como espaço democrático e de livre participação popular, em seu âmago rejeita a conceituação, pois aquele não é espaço vivo, mas parte dessa “disneylandização” que Bailly (2021) pontuou e que possui regras próprias para que possa ser ocupada pelas personas.

### 3.2 O ESPAÇO DA CIDADE: A PERIFERIA

Na discussão presente sobre o espaço urbano também se faz necessário, a fim de se compreender a estética polibiana, o espaço da periferia, considerando-se a periferia de João Pessoa e sua representação na proposta estética de Alves. Marcada por estereótipos e organizada por estratificações, a periferia, quanto mais longe do centro mais obliterada fica, menos serviço público possui e menos atenção chama, ainda que apareça, de vez em quando, em notas sobre violência e marginalidade.

Bailly (2021, p 124) conceitua a periferia como:

[...] construção abundante de habitações idênticas, destinadas a abrigar camadas inteiras de população excluídas das zonas residenciais ou dos centros urbanos, não constitui um fenômeno recente. Os bairros operários e a estandardização das células de habitação se desenvolvem, de fato, desde o século XIX, sob formas diversas. Eles acompanham o desenvolvimento do capitalismo com sua sombra, eles são a própria sombra que incide sobre o perímetro das cidades, ao contato dos implantes da

revolução industrial. Como tais, eles formaram o território dos operários e constituíram a primeira era da periferia.

Para Bailly (2021), a periferia é construída, de modo pensado, a representar uma identidade única, despersonalizada pela identidade de habitações e que, ao longo do tempo tende a se deteriorar, a se tornar apenas uma sombra da organização do espaço urbano, em que as diferenças de vida se calam, se obliteram e é coberta com um manto de sombra. Apesar de existir, de estar do lado de fora da cidade, existe, está lá, porém no cotidiano do dia está esquecida, padronizada em um modelo que, aparentemente faz parte dessa organização espacial que é a cidade, mas que, na sua essência, era melhor se não estivesse ali.

A análise de Bailly sobre a periferia demonstra como o sistema desenvolvido busca excluir uma parcela da população que não faz parte desse “sonho” idealizado, delimitando um território afastado dela. Entretanto, o conceito de periferia precisa ser observado com cuidado. A priori, periferia é tudo aquilo que não se encontra no centro urbano, delimitado geográfica e cartograficamente. Há diversas formas e constituição de periferia que dependem da estrutura econômica e social dela. Um bairro de alto poder aquisitivo é, aprioristicamente, periferia do centro, todavia seus moradores, dada à qualidade de habitações, de estrutura de atendimento, de urbanização, de serviços públicos prestados não sentem moradores de periferia, ou mesmo integrantes de uma periferia.

Neves (2008), em análise sobre o conceito de periferia para estudos científicos, debate essa diferença como sendo fruto de uma “visão predominantemente elitista e segregadora” (NEVES, 2008, p. 242), fundamentada em uma falsa sensação de idealização de vida, típica da sociedade burguesa que busca fazer uma “estamentização” do espaço urbano em diferentes setores, tendo como arquétipo de adequado aquilo que o centro representa. Se a periferia é tudo aquilo que não se encontra no centro, uma vez que se sai da delimitação desse centro, está-se na periferia. Porém, a depender a configuração socioeconômica desse local que não se encontra no centro, rejeita-se a condição de periferia. Bairros nobres, de alto poder aquisitivo, condomínios fechados, elitizados jamais se colocarão na condição de moradores de periferia, se for tomado como foco o conceito geográfico do centro.

Se o centro urbano é, para Bailly (2021), um espetáculo para ser visto, mas não vivido, a periferia situa-se no seu lado oposto. No caso brasileiro, as periferias, principalmente das grandes cidades não é espetacularizada, não foi estruturada como espaço de diversão, ou mesmo de idealização de um projeto de vida para seus moradores e sua dinâmica se condensa em sobreviver e garantir a sobrevivência de descendência. A chamada periferia traz, para a

maioria das pessoas um conceito de espaço abandonado, desassistido, desestruturado e, comumente associado à marginalidade e insegurança.

Mesmo assim, é o espaço de vivência e de vida que, na estética polibiana apresenta a vida em seu estado mais puro e mais dinâmico. Essa é a grande proposta estética de Alves: ressignificar o conceito de centro/periferia na produção artística, rompendo com a visão dual desses dois espaços urbanos que estão, dentro do modelo de sociedade capitalista, em lados opostos, quase que se digladiando. Apesar de haver essa diferenciação, em que a completude de uma dependa da outra, na estética polibiana, centro/periferia possuem mais elementos de atração, do que de rejeição, é um ponto de contato em que as diferenças sociais, culturais, morais e comportamentais se nivelam e se ombreiam. Para Alves, centro é o lugar em que a voz do narrador e a voz do eu poético se encontram, possibilitando a percepção de ter o bairro do Varadouro como o epicentro cósmico de atração dessa dualidade espacial, ao mesmo tempo em que desfia as diversas vidas que se entrecruzam.



Figura 6: Bairro do Varadouro. Periferia. Fonte: APPA. 2023

Silviano Santiago, analisando a produção literária periférica – e o conceito periférico se refere à América Latina e o Brasil, em oposição aos centros da Europa e da América do Norte – considera a produção estética da periferia em um espaço de transição que se encontra:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 1978, p. 28)

A visão de Santiago sobre a literatura de periferia é perceptível nas produções estéticas do final do século XX e início do século XXI que traz a visão da periferia sobre ela mesma, com todas as suas contradições, sua dinâmica de existência própria. Nesse tipo de literatura diversos nomes fora atribuídos: literatura periférica, literatura marginal, literatura *out*, e também, literatura maldita. Percebe-se que entre a literatura burguesa e a literatura de periferia havia um espaço de fronteira que impedem a sua mistura, mas não suas fontes de inspiração, ou de contato, ainda que este seja de forma velada, ou mesmo encoberta.

Leite (2017) aponta que uma das características mais marcantes da literatura da periferia é o seu caráter oral e aponta que:

A literatura periférica não pode ser abordada apenas pela obra que se encontra publicada. Até mesmo as coletâneas de saraus onde estão lá muitos poemas que surgiram antes na boca dos poetas diante do microfone e da plateia sedenta não podem ser analisadas apenas na frieza do papel (LEITE, 2017, p. 133).

Leite estabelece a oralidade como parte constituinte dessa literatura e do seu modo de transmissão, seja através de histórias fantásticas, aventuras, jograis, as ditas histórias de “Trancoso” na mitologia nordestina, ou na literatura de cordel, a presença da oralidade é marca distintiva da literatura da periferia que se condensa nos escritos e na formação do estrato literário dessa parcela do espaço urbano. Apesar de, na atualidade a chamada literatura de periferia estar cada vez mais escrita em papel, a sua gênese, na visão de Leite, ainda é a transmissão e a tradição oral. Esse é um fator marcante que pode ser observado na literatura produzida no Nordeste do Brasil, onde a tradição oral das “histórias de Trancoso” e do “papa-figo” não somente tem forte presença na mítica da região, como são os principais temas da literatura de Cordel, junto com as aventuras, peripécias e feitos do cangaço.

Todavia, Bergamin (2021), em uma análise crítica sobre a literatura de periferia na Literatura Brasileira não a vê como um fenômeno novo, mas que ganhou destaque a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos posteriores, principalmente com Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós e Jorge Amado, que tiraram o foco de suas narrativas do centro urbano representado pelo eixo Rio/São Paulo e passaram a escrever sobre outras regiões.

O movimento da Semana de 22, na visão de Bergamin é uma representação macro, em termos de nação, do que o final do século XX e começo do XXI representou para a literatura de periferia, dentro de um único centro urbano. Se a Semana de 22 tirou o foco dos grandes centros, buscando material de inspiração, principalmente na região Nordeste.

Essa análise tem sentido se for levado em consideração a dualidade centro – representado pelas duas maiores cidades do país -, e a periferia – o resto do país. Periférico, nesse sentido, seria tudo o que estivesse fora desses dois centros. Mas não os estados em si, se não as duas cidades e seu modo de pulsação, tanto econômica quanto cultural. Periférico seriam obras como *Grande sertão: veredas*, *O Quinze*, *Vidas Secas*, *Capitães de Areia* e, incluso, toda a produção estética de Políbio Alves que não tem esses espaços motivacionais para a sua criação.

Mesmo tendo vivido e sofrido no Rio de Janeiro, Políbio Alves constrói narrativas que aludem a esse centro, mas não situam a voz narrativa, ou mesmo o eu poético neles. Em uma análise apressada poderia ser dito se tratar de um autor ensimesmado em seu próprio estado, ou bairrista, em uma visão mais preconceituosa. Nada mais falso do que esse tipo de leitura apressada. Campato Junior (2013), em artigo sobre *Os Objetos Indomáveis* desconstrói essa visão apressada demonstrando como a construção poética, pelo uso de palavras precisas, afiadas e aliterativas aponta para um universalismo de produção estética que exige do leitor empenho para poder compreender sua mensagem.

A proposta estética de Alves, como já dito, busca desfazer essa dualidade entre o periférico e o central pela construção de uma poética e de uma narrativa em que o centro é onde a voz da narrativa e o eu poético se encontram e se fazem ouvir. Nesse movimento, transporta o leitor para esse espaço e o coloca também na confluência da fluidez poética e narrativa, levando-o a fazer parte do meio em que se encontra. A leitura da produção estética de Alves não é descompromissada, muito menos neutra. O contato com sua obra faz com que o leitor se veja diante de um espaço dinâmico, que narra o tempo a partir da solidez de suas construções, da percepção que as ruas, ladeiras, becos e terrenos amplos descrevem sobre si mesmos. Na estética polibiana a neutralidade em relação ao espaço e à própria poética, o não incômodo diante da fruição literária pode ser percebida como a não percepção do próprio “eu” que lê e se situa “perdido” no espaço em que foi inserido.

Na obra *La Habana Vieja* o eu poético passeia não somente pela cidade de Havana, mas também, pelas cidades periféricas de Cuba. Em cada uma dessas cidades, é na sua borda, ou fronteira de comunicação – no sentido empregado por Anzaldúa -, nos bairros centenários

que foram, um dia, a semente de nascimento dessas cidades que os olhos poéticos param. Nada é deixado de lado, ou mesmo apagado desse olhar, pois, é a partir do encontro entre o olhar do eu poético e o espaço em que esse lugar se faz que a história é revelada. História de resistência, de sincretismo, de exploração do colonizador, e de teimosia do povo em busca de liberdade.

*La Habana Vieja* (2017) não é um olhar fotográfico da situação atual da cidade em si, ou mesmo das demais cidades não centrais. O *Vieja* (velha, antiga) não faz referência à passagem do tempo, mas sim a resistência do povo cubano e da própria cidade, ante a todas as tentativas de domínio e subjugação. É, como se aquele espaço estivesse reafirmando a sua altivez para os demais povos, gritando que, apesar das dificuldades, teima em existir, em ser um “ente” de vontade e de potência que não se deixa domar.



Figura 7. Rua da periferia de Cienfuegos. Fonte: Google Imagens. 2023

*La Habana Vieja* (2017) é um poema épico em que o espaço da cidade é o herói que canta e é cantado na estética polibiana. Não há um herói identificado, uma vez que é a própria cidade que é colocada como a grande heroína. Difere da Epopeia, tanto em tamanho, fixidez de construção, ou mesmo a posição da voz poética, pois permite um mergulho dessa voz no espaço – e aqui se debate o poema polibiano -, em que se faz ouvir. A voz poética, no poema épico é presente e aproximada daquilo que canta, do modo como canta e da intencionalidade de seu cantar.

Em *La Habana Vieja*, Alves constrói, não somente a historicidade poética a partir do espaço descrito e atuante na própria história, como apresenta, também, um panorama cartográfico desse espaço, de modo que o leitor possa se projetar e se posicionar dentro da poesia.

O venerando decano  
 No majestoso templo,  
 De modo samaritano  
 Descerra proféticos relatos  
 Da suprema idolatria  
 Aos deuses africanos.  
 Os códices religiosos  
 Reafirmam a conotação  
 Espiritual e conceitual  
 Da cubana Santeria (ALVES, 2007, p. 35)

Nessa descrição poética, Alves une duas vertentes religiosas – o Catolicismo e a Santeria – cujos olhares são fixados na figura do “venerando monge” que em uma atitude benigna, “modo samaritano”, observa e é observado pela estrutura de um “majestoso templo”. A especificação do espaço do templo é que dá o significado aos termos monge, proféticos, códices religiosos e Santeria. Na Cuba colonial a Santeria foi uma dor de cabeça para os padres católicos que buscaram através da ameaça de excomunhão, prisões, torturas e outras formas de amedrontar a população a abandonar a Santeria.

O jogo de palavras que vai do sublime “venerando”, ao mais normal da dinâmica religiosa “Santeria” formam um quadro sensível de visibilidade em que a voz poética situa o leitor. Permite, na fruição estética, se posicionar, marcar um espaço dentro do poema em que o olhar do leitor possa contemplar a imagem criada. Em uma leitura mais ampla, Alves, ao descrever toda a *Vieja Habana* monta um espaço de observação que se aproxima e se distancia da imagem criada, em uma visão panorâmica de toda a cidade.



Figura 8. Vista panorâmica da cidade de Havana. Fonte. Google Imagens. 2023

Cabe aqui um parêntese para se melhor conhecer esse termo. O dicionário Houaiss (2010), de Língua Portuguesa define a Santeria como uma religião praticada no Caribe e parte da América Central. Originária das nações Iorubá da África misturou-se com as religiões nativas pré-colombianas e o panteão dos santos católicos. É uma religião sincrética em que os cultos são presididos por uma “Mambô” (Haiti), ou uma Xamã - partes de Honduras e Belize-, ou uma Baba (Cuba). A Santeria, no Haiti também é conhecida como culto Vodou.

*La Habana Vieja* (2017), pontua a resistência dos povos escravizados – índios e negros – que foram levados para a colônia espanhola, no trabalho da produção do açúcar de cana e que encontraram na união religiosa a força para resistir à escravidão e exploração. Essa resistência, na visão de Alves, ficou gravada:

No topo de sua torre  
permanece até hoje presa  
Uma insígnia havanesa  
Projetada sobre granito e cobre.  
Da emblemática estátua  
Perpetrada em bronze  
Se estende um olhar nobre  
Sobre a vetusta cidade (ALVES, 22007, p. 35)

O olhar de cima da *insígnia* havanesa remete às sacerdotisas de Santeria e demonstra que, apesar da repressão católica, o colonizado, fruto da miscigenação do indígena com o africano e sua expressão religiosa venceram essa opressão e olha, com olhar nobilitante para cidade, para o espaço urbano, abarcando, com seu olhar, por inteiro, sem distinção de onde fica o centro e onde fica a periferia. Ou, então, fazendo uma retrospectiva histórica do processo de libertação da ilha, traduz a força desse espaço que auxiliam a composição da heróicidade do povo na luta pela libertação.

A imagem da resistência toma conta do espaço e se agiganta sobre toda a cidade. É possível conjecturar que a voz poética eleva essa “insígnia” como um elemento atrator que faz com que todos os habitantes olhem para esse local e acabe por mirar a própria história do país na figura, como um lembrete de que a sua existência se deve ao movimento de rebeldia, de resistência e de perpetuação de sua voz que estão condensadas nessa figura.

La Habana Vieja.  
La Habana Vieja,  
Assim, pelo viés  
De cada quadra,  
Portal, quinhão,  
Obstinado pasto  
Se espraia por inteiro.  
No abissal olhar,  
Unto de concepção

Do inusitado visitante.  
 Em todos esses anos  
 De irresistível magia  
 Entusiásticas castanholas  
 Na euforia espanhola  
 Dos colonizadores,  
 Preservada e aclamada  
 Em meio à vertigem  
 Dos tambores e odores  
 Exatamente africanos (ALVES, 2007)

A cidade de Havana, “La vieja Habana” também é apresentada como fator de fusão entre o colonizador, o indígena e o escravo africano. Se, por um lado, o espaço da cidade conota a resistência, a luta pela liberdade, por outro conota o tom pacifista e humanista que a cidade inspira, demonstrando que há lugar para todos na fusão de povos, culturas e manifestação religiosa. A cidade pulsa e busca por essa “humanização” do humano, ou seja, pela busca do que há de melhor que cada povo pode dar de si para a construção de uma nação.

Alves (2007) não cinde a cidade em centro e periferia, mas funde-as em uma só visão de resistência, de afirmação de uma identidade cultural e espiritual. As quadras, os portões, os pastos são os elementos que dão força ao natural para resistir ao estrangeiro invasor e afirmar-se como um povo livre, ainda que mais tarde Cuba se tornou uma colônia dos Estados Unidos até o movimento revolucionário de 1959 com Fidel Castro. Mesmo assim, é o espaço da cidade, em sua totalidade, em cada pedaço que conta essa história, que narra, ao eu-poético todos os momentos que construíram aquele país.

*La Habana Vieja* é um libelo poético e épico em que Alves não elege uma única personagem como representativo de todo um povo. O texto de *La Habana Vieja* demonstra que é a cidade, seus espaços unificados, suas ruas, casarões, povo, identidade religiosa gravada em pedra e que olha a cidade do alto, depois de anos de dores que é a grande personagem épica do poema.

*Exercício Lúdico: invenções & armadilhas* aprofunda ainda mais essa relação entre o espaço na periferia em que Alves lança um olhar mais agudo e a espacialidade da cidade, tornando essa periferia como o centro atrator da atenção, não só das personagens, como também do leitor. Se em *La Habana Vieja* o olhar era de fora, apenas dialogando com o espaço da cidade, *Exercício Lúdico* penetra no interior dos quartos, das cozinhas, dos armários, dialoga com esses espaços e revela as personagens e suas vivências nesses ambientes. Geralmente degradados, ou sórdidos, quase se conformando com a visão de dualidade do que é periferia, *Exercício Lúdico*, indo na contramão da visão dual demonstra como esse espaço remodela esses “pré-conceitos” e aponta para uma vida pulsante e plena,

em que as *personas* não carecem de vestir uma personagem para demonstrar o que são como vivem e como agem nesse espaço.

#### COMUNHÃO

Irredimíveis objetos  
No ocluso condomínio

Acossados no quarto/sala  
Exordiam o tempo deflagrado

A moldura dourada  
Revela um retrato

A bermuda desbotada  
Convulsa no armário

A escova de dentes ainda revive,  
Circunstâncias na pia do banheiro

No limiar de quatro paredes  
Insubmissa dignidade repousa (ALVES, 1991, p. 29)

O poema “Comunhão” apresenta uma atmosfera densa, quase ofegante, em que o espaço interior de uma “quitinete” traduz a vida do seu habitante. O aparente desleixo, os objetos que “ficam” onde seu dono os coloca, a vida que transcorre numa sucessão de frustrações guarda o passado no retrato revelado na moldura. Funde o espaço e o ambiente – o ambiente aqui é na visão que Osman Lins aponta como sendo a atmosfera, as tensões presentes no espaço físico, mas que fazem referência à tensão moral e psicológica das personagens -, A passagem do tempo que transcorre preguiçosamente revela uma vida limitada dentro desse espaço, quase uma jaula que prende uma vida que quer se expandir, viver a sua plenitude, preservando a dignidade, mas com vontade de gritar e declarar que ali vive um ser humano.

Há, possivelmente, em *Exercício Lúdico* (1991) um convite ao leitor para que este faça uma reflexão da pessoa sobre a espacialidade, instigando-o a pensar, não somente sobre o mesmo, mas também sobre o sentido da vida que esse espaço delimita, projetando o humano para uma reflexão sobre o próprio sentido da vida, da existência e das relações que se estabelece em espaços mais amplos.

*Exercício Lúdico* (1991), presumivelmente, revela a condição humana na periferia de João Pessoa, tomando o espaço periférico, representado pelo quarto em sua perenidade de desorganização e fragmento de memória, como o centro do cosmo das vidas que ali habitam. A poética de Alves toma esse material do cotidiano, da periferia que atrai para si os

questionamentos da vida, da existência e das contradições do humano, sem se deixar atrair para o centro da cidade, uma vez que esse não tem vida, ou se tem, é uma vida construída sobre regras artificiais que não permitem ao ser desdobrar-se em todas as sua potencialidade e em todas as suas possibilidades.

Construída em forma de dísticos, quase que se assemelhando às profecias de São Malaquias<sup>8</sup> da Idade Média, *Exercício Lúdico* (1991) busca passar, para o leitor uma mensagem provocadora, quase profética, da vida que se desenvolve no espaço do olhar do eu poético. Nessa visão, o resto do mundo se apaga, ou se desfaz. Não é importante, ou não influencia a dinamicidade espaço visitado pelo olhar poético. A mensagem está na compreensão de que a vida a ser vivida é cheia de altos e baixos, pode ficar presa em um cubículo de quatro paredes, mas a dignidade dessa vida não se esboroa e não se desfaz, permanecendo "insubmissa" a qualquer tipo de rótulo, ou ordem que se dá ao ser. Comunhão, aparentemente busca fundir a vida individual, do "ente", com a vida coletiva que se entrecruzam no espaço da periferia, mas que volta à sua unicidade, intacta, no quarto que representa um cosmo individual, mas complexo.

Essa visão da periferia como um espaço global de realização da vida, também pode ser percebido no poema *Póstumos*:

#### PÓSTUMOS

Nas noites de lobisomem,  
Entre patamares, becos,  
ladeiras, mangues & favelas,  
você me consome.

De promíscuos verbos,  
A paixão se isenta.  
De fato, incandescente,  
Você real(mente) me cga,  
Franco-atirador, aciona  
Faz de conta que erra (ALVES, 1991, p.53)

O poema retrata, a partir de posições topônimas, ou espaciais a vida que se esconde na noite, ou a subvida que no centro da cidade é guardada em locais sombrios e pouco ventilada. A noite de lobisomem aponta para o magnetismo animal, o prazer de "caçar" uma presa que se movimenta por "becos", "ladeiras", "mangues" e "favelas". É a busca pelo sexo descompromissado, eventual e a satisfação de desejos inconfessáveis.

---

<sup>8</sup> As profecias de São Malaquias é um conjunto de dísticos do século XIII que nomeia toda a lista de Papas até o último papa da Igreja Católica que é chamado de Pedro, o Romano. Há controvérsias sobre a originalidade desse documento e a Igreja não o considera canônico dentro de seus escritos.

O lobisomem exposto no poema não é a figura sanguinária do folclore e dos mitos da sociedade, mas sim o desejo que se busca satisfazer e que o centro da cidade não permite. A periferia como uma cosmovisão de mundo, no poema polibiano, presumivelmente, faz convergir sobre si todas as frustrações de vida, todas as taras, os desejos pelo prazer que não se tem na Disney que é o centro da cidade. Um parque de diversões não permite o afloramento de desejos sexuais, muito menos a sua realização. Aquele espaço é de diversão, de encontros e de demonstração de poder, de dinheiro e de separação de classe dos homens que habitam a cidade.

A transmutação no lobisomem reflete o cambiamento do desejo heterossexual pelo desejo homossexual na transformação do “homem”, na “fera grotesca” que faz aflorar esse desejo, a satisfação por aquilo que a sociedade rotula como “desejo proibido” para os homens de sociedade, os pais de família. Mas também aponta para o modo como esse desejo necessita ser satisfeito, intensificado pelo grotesco, pelo animalesco, pela busca de um prazer quase violento e desumanizado que só vai se concretizar na borda anazalduana da periferia.

A realização erótica só pode ser concretizada em um “mundo fora do mundo”, presumivelmente, quando Alves escolhe a periferia como o centro do mundo – o vasto, o universo em sua totalidade – rompe com a dualidade centro/periferia, apaga a condição de oposição, já que na periferia convergem todos os sonhos, todos os desejos e todo o erotismo humano. Essa *boardline* que se pode evidenciar no poema aponta para a possível concepção da periferia como um grande atrator dos diferentes espaços, tendo a sua fronteira nas ruas, nos becos e nas ladeiras do Varadouro.

Limite de Tudo, poema presente no livro denominado *Passagem Branca* publicada pela editora Dinâmica da cidade de João Pessoa, na Paraíba, no ano de 2005, apresenta inovações de construção, cuja provocação é perceptível na construção de suas duas seções de divisão. O livro é composto por 45 poemas divididos em duas seções: Guardiã das Aléias e Vertigens das coisas silenciosas, formam um conjunto que se complementa, em que a primeira parte mostra seu objeto de poética de maneira enevoada, enquanto a segunda parte desnuda, quase que por completo o teor e a intencionalidade rítmica dos poemas do livro.

#### LIMITE DE TUDO

Das usuras em arcos,  
Sobre os braços  
Instituímos nosso confisco  
Na libertinagem desse risco

Depois do cansaço,  
                   o laço,  
 Depois da queda,  
                   a regra,  
 Depois do trato,  
                   o ato,  
 Depois da entrega,  
                   a refrega,  
 depois d'omisso,  
                   o submisso

E ao reafirmarmos a nossa irreverência  
 À revelia de sutis indulgências  
 Abrimos mão de todas as mentiras  
 Para a solidão que sustenta nossa ira (ALVES, 2005, p.66).

A organização verbal do poema apresenta apenas quatro verbos: instituir, reafirmar, abrir e sustentar. Sendo que os três primeiros, na primeira pessoa do plural apontam para uma situação que engloba mais de um ser presente na voz do “Eu” da poesia, para finalmente apresentar o verbo sustentar, conjugado na terceira pessoa do singular e que aponta para algo fora da dinâmica relacional entre esse “nós” que está declinado na desinência número pessoal dos verbos instituir, reafirmar e abrir.

Trata-se de uma estratégia pensada em relação ao ritmo das sílabas poéticas que levam a uma percepção sonora do ritmo da poesia e que Antônio Cândido (2006) chamou de estrutura sonora, por excelência, isto é, o que vai chamar a atenção, tanto na escansão, quanto na leitura do poema, é reconhecer esse ritmo impresso pelo poeta a partir de suas sílabas fortes que dão cadência da leitura, ainda que se trate de um poema contemporâneo. Alves passeia entre diferentes ritmos e características literária que fica, para o analista uma dificuldade relativa a tentativa de caracterizá-lo em uma escola de época é tarefa difícil.

Essa construção de Alves (2019) possui semelhanças com o que Paz (1982) aponta sobre a complexidade dos mesmos, sobre o emaranhamento entre a vida real, a projeção do desejo, a percepção do espaço e do tempo e a sua formulação na matéria poética. A sua leitura, retomado Campato Junior (2019), não é uma tarefa de leitura que se faz de uma única sentada. A escolha das palavras que dão um ritmo dinâmico à leitura, a supressão, no caso de Alves, assim como de João Cabral de Melo Neto, ou rejeição de metáforas diretas, apresentam uma dificuldade interpretativa a mais, possibilitando a colocação da ideia do poema no seu ritmo e na sua sonoridade, e não apenas em suas palavras.

Ora, se todo poema é uma estrutura sonora, como afirma Cândido (2006), então o seu significado tem que estar pulsante dentro dessa estrutura sonora mediatizada pelos vocábulos, suas sílabas poéticas fortes e fracas e pelo enjambement que essa superposição de sílabas

poéticas esconde para o leitor desavisado leva, provavelmente à “ruminação” que Alves diz sobre a sua obra poética. Ruminar, nesse caso é quase uma ação metafísica, denotativa, fixada na busca pelo significado mais preciso da palavra e de sua sonoridade, e de seu esticamento/encolhimento presentes nas quebras e suspensões de discurso do texto poético.

A segunda parte, por sua vez aponta um ritmo frenético, mais nervoso, em que o poeta descreve, através de quebras sucessivas de continuidade, algo que ocorre, de maneira sequenciada, paulatina e não esperada. A introdução de cada verso pelo advérbio temporal “Depois”, sempre em maiúscula é uma rotação que o poema faz, em que o efeito vem antes da causa. Pode-se parecer, presumivelmente, algo estranho dentro de uma realidade que se sequencia em uma cadeia de causas e efeitos *ad infinitum*, e que dá sentido à percepção humana de realidade. O poema *Limite de Tudo*, por sua vez, subverte esse sentido unidirecional de causalidade ao apresentar o efeito antes da causa.

Esse tipo de inversão de causa e efeito é, na aparência, pouco comum em estilo literário, mas verificável no mundo da Física Quântica de partículas. Pode-se dizer que é um processo estilístico provocador que visa causar efeitos de aceleração/diminuição no ritmo da leitura, possibilitando ao leitor uma reflexão mais calma sobre a sonoridade, o ritmo e a mensagem existente no poema.

O laço, conotado como o abraço, ou abraços precede o cansado, a regra à queda, o ato, ao trato, a refrega, a entrega, o submisso, ao omissivo. A presença da rima consoante nesse conjunto de poema, ajustado entre um verso de três a quatro sílabas poéticas, seguido de um verso de uma, ou duas sílabas poéticas, remete às batidas do coração, ou mesmo às linhas sinoidais do eletrocardiograma. O verso mais extenso é a crista da onda, ou a sua sístole, ou momento de expansão do movimento, enquanto o verso mais curto é sua diástole, ou distensão do músculo cardíaco.

O efeito antes da causa cria uma expectativa no leitor que o faz a mergulhar cada vez mais profundo nesse ritmo desenvolvido, permitindo a reflexão de sua capacidade de imaginação e de interpretação. É uma zona fronteira entre o soberbo, o sensual, o profano (não no sentido religioso, mas sim no escatológico) e o pornográfico. Também pode-se dizer que se assemelha ao ritmo do movimento sexual, de suspiros, de gemidos e de êxtase, seguido do relaxamento muscular após o ato sexual.

O despir das mentiras, das irreverências que cercam o homem e que são toleradas através de “pequenas indulgências”, deixam de existir nesse momento, já que o limite desse movimento leva a um ápice de fronteira da própria força e do vigor humano. *Limite de Tudo*

vai à fronteira da erotização humana, sem apresentar uma única palavra que revela seu universo escondido por trás de ritmos e versos. Políbio Alves tentou transmitir a sua mensagem dentro daquilo que Octávio Paz (1982) chamou de “busca interior do poeta e da linguagem” a fim de deixar a sua mensagem, seu objetivo poético, ao mesmo tempo em que convida o leitor à compreensão do universo que se encerra no poema, bem como às suas vontades e desejos carnis e espirituais.

No *Limite de Tudo* a questão da espacialização da relação humana deixa no ar uma pergunta provocadora: Há um limite de tudo quando se coloca a periferia e todas as suas contradições como o centro de um universo na poética polibiana, levando em consideração o ritmo sistólico e diastólico do poema? Se for considerada a periferia na perspectiva anzalduana de limite de fronteira entre duas realidades que estão, ainda que apenas no nível teórico, separadas, a poética de Alves, no *Limite de Tudo*, aproxima essa fronteira, ao criar, no ritmo poético, um ponto de toque e de troca de vivências entre essas realidades. Essa zona de compartilhamento, ou *borderline* funciona como atrator de vidas e de aspirações da vida humana. As diferentes visões de mundo, de percepção de uma sobre a outra – centro/periferia -, se aproximam nessa fronteira e se fundem nesse “grande atrator” que as ruas e vielas do Varadouro possibilitam.

Na prosa, Alves trabalha o conceito de periferia como centro em sua forma mais plena, trabalhando diversos temas dentro de uma narrativa que pode ser considerada uma recuperação da memória e de reconstrução histórica do bairro do Varadouro, não como palco dos acontecimentos, mas como o grande ator que comporta, em si, outros atores de mesma grandiosidade.

Em *A Leste dos Homens*, Alves constrói uma narrativa analítica apoiado na memória dos acontecimentos logo após 31 de março de 1964 e introduz uma discussão filosófica como o mal inerente à condição humana se tornou banal naquele período. É possível inferir que esse mal, que leva à prisão, à tortura, à desumanização do outro se agregou à dinâmica da sociedade brasileira através da política feita nos porões da ditadura militar que tomou o poder no Brasil entre 1964-1985. Na obra analisada, o artista cria uma narrativa pungente em que o verossímil atinge a categoria de verificável ao lançar mão da ficção, aliada a relatos da realidade, a bricolagem de textos, de excertos de lei, de boletins de ocorrência em delegacias e de notícias de jornal da época.

Foucault (1987) em sua obra *Vigiar e Punir* faz uma digressão histórica, filosófica e comportamental da ação do Estado sobre o indivíduo e como a sociedade civilizada pune

aqueles que cometem algum ato contra ela. Inicialmente, essa punição era pública, geralmente atroz, para infringir dor, sofrimento no apenado e terror na plateia que observava o castigo sendo aplicado, como uma forma de dizer: olha o que está ocorrendo. Cuidado! Não faça o mesmo senão é isso que vai acontecer com você. Foucault ao debater a forma de se “fazer justiça” pela mão do Estado, nesse recorte histórico, se levanta contra essa desumanização do homem, apontando que o castigo vai além do delito cometido, e, ao fazer essa reflexão há a propositura de se estabelecer limites a quem tem o poder de força, de punir o ser humano, mas na condição de seres humanos.

Em *A Leste dos Homens* (2017), Alves faz essa mesma digressão e demonstra como a tortura praticada pelo Estado, não somente sequestrou a mentalidade das pessoas, como também cauterizou a sua capacidade de julgamento. Para alguns, a prática da violência do estado contra o cidadão se ajusta a uma condição de “salvar” o país, enquanto que para outros, se trata de pura e simples capacidade de infringir o sofrimento porque tem esse poder, independente do ser humano que se quer anular. O primeiro capítulo dessa obra, ao que ele chamou de “banner” traz uma lista de nomes de artistas de todos os quadrantes, de todos os tempos e de todas as formas de manifestações. Analiticamente é possível inferir que Alves diz que: torturar um único ser humano é torturar a humanidade como um todo. Infringir dor de maneira sádica a um único ser é negar toda a evolução civilizacional do homem representada nesses artistas universais.

Mas, a provocação de Alves em *A Leste dos Homens* vai mais além, permitindo, ao leitor a demonstração da força rebelde que não aceita o arbítrio, pois:

O sentimento de rebeldia da população foi o suficiente para estimular, no governo autoritário, a prática habitual da tortura e do terror institucionalizado. Em verdade, tem sido assim. Matam sequestram, torturam em nome da Segurança Nacional, pouco importa se o povo saísse à rua e protestasse em meio ao toque de recolher. [...] A história da minha aldeia, do meu país, se entorpece de inúmeras leituras. Por isso eram necessários todos os questionamentos. (ALVES, 2017, p. 29).

A rebeldia, a não aceitação passiva se liga aos sentimentos de civilidade, de grandeza em relação ao arbítrio. Matar, sequestrar, torturar, em nome de uma entidade abstrata, sem forma, permite inferir que o agente estatal buscava anular a condição humana de individualidade das pessoas, em nome dessa entidade. Ao se rebelar, o cidadão, principalmente aquele que se encontra na periferia, levanta-se contra esse arbítrio e se coloca como guardião da liberdade e da humanidade.

Apesar da dor, do sofrimento, a descrição da não aceitação da tortura e do arbítrio foi uma marca registrada do povo brasileiro, apesar de todas as tentativas de cooptação, de

ameaças e de pressão feitos pelo aparato estatal. *A Leste dos Homens* descreve o que o Estado brasileiro fez e que contraria fundamentalmente o que Foucault (1987) pontua em vigiar e punir. Se na obra de Foucault a punição estatal foi retirada da vista da sociedade e passou a ser feita de forma privada, a ditadura brasileira escancarou a tortura como forma de dissuasão e de terror político para se legitimar e calar aqueles que a contrariavam.

No entanto, na narrativa de Alves:

[...] famílias inteiras, em surdina, distribuíam panfletos, por debaixo das portas, nas avenidas, ruas, ladeiras do Varadouro. Naquela hora, um bando de adolescentes pichavam as paredes externas do Centro Histórico, com palavras de ordem contra o Golpe Militar. Durante a noite foram afixados folhetins contra as paredes das casas, dos muros, das balaustradas, das torres das igrejas (ALVES, 2017, p. 31).

Trata-se de uma ação desafiadora, de enfrentamento perceptível no modo como a sociedade do Varadouro apesar do medo, das ameaças, se levantou contra a ação do Estado. Mesmo se tratando de uma obra ficcional, no qual o artista faz dessa obra, uma encruzilhada de fatos, de relatos e de criação estética, um potente grito de protesto contra o que estava acontecendo, focando nas ruas do Varadouro, a gênese desse protesto.

Mesmo a ditadura tomando a tortura como política de Estado, utilizando a força e o arbítrio como meio de calar o homem, o sentimento de liberdade, de revolta, estavam estampadas nas ações das pessoas, ainda que correndo o risco de serem presas e torturadas pelo regime. Alves, em depoimento a Hélio Costa (2003), declara que, durante a sua estada no DOI da Barão de Mesquita tinha certeza que os seus torturadores sabiam que ele não tinha nada a ver com os movimentos da luta armada da esquerda. Sua prisão foi inútil, sua tortura serviu apenas para alimentar o desejo de sádicos escorados em uma visão enviesada de que “eu posso porque posso e tenho respaldo para poder fazer isso”.

Alves, o homem, ao descrever a tortura pela qual passou no depoimento a Hélio Costa (2003), declara que o deixaram em uma sala azulejada, imunda de fezes e urina, com vômito dos torturados que não se continham e faziam as suas necessidades ali mesmo, após a sessão de dores. Diz que a sessão de espancamento, choque e pau-de-arara porque passou criou uma espécie de amnésia temporal, só se lembrando, mais tarde, da situação vivida. Alves, transporta essa experiência para a ficção de *A Leste dos Homens*, imprimindo as suas experiências ao produto ficcional.

Alves, o Homem declara que, após sua saída do hospital, mal conseguindo andar, com o olho esquerdo fechado e prejudicado, voltou ao Calabouço, escreveu diários sobre as sessões de tortura porque passou e os levava ao então Ministério da Guerra da ditadura. Não

desistiu. Não se amedrontou. Disse, no depoimento que, enquanto outros torturados se diluíam no anonimato para se protegerem, foi para frente do governo e denunciou a tortura. O resultado de sua “visita” ao DOI foram dois anos sem conseguir andar direito e a visão esquerda obliterada, pois quase lhe arrancaram o globo ocular esquerdo nas seções de tortura. E isto porque, “em nome da Segurança Nacional se tentava sufocar a rebeldia de um povo sob suspeita de um delito gravíssimo. O da traição ao golpe de Estado” (ALVES, 2017, p. 30).

A mesma situação descritiva da tortura vivida por Alves em *A Leste dos Homens* tem passagem na obra *Os ratos amestrados fazem acrobacias ao amanhecer* (2015). Nela o narrador, deixando o escritor falar, também, na narrativa:

Ninguém me ameaça. Ninguém. Nem mesmo todos os cassetetes de borracha, choques elétricos nos testículos, suicídio químico, casos de castração, palmatória, metralhadoras foram apontadas para a minha cabeça ressuscitaram, na verdade, a dor, o espasmo patético à margem e ao fundo da memória (ALVES, 2015).

*Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer* (2015), situa-se em uma zona de fronteira da produção narrativa que antecede *A Leste dos Homens* (2017) e prenuncia uma narrativa confessional emaranhada nas diferentes vozes que se percebe na narrativa da primeira obra. A descrição da tortura, das ameaças, das surras vai de encontro àquilo que os torturadores queriam: em vez de buscar apagar, anular, quebrar a vontade do homem e transformam-no em um combatente mais duro e mais empenhado em denunciar o arbítrio praticado contra os seres humanos.

Alves descreve tipos de tortura sofrida pelos prisioneiros da ditadura, alinhando a sua fala, com a fala do narrador e trazendo para a ficção alguns tipos de tortura que foram comprovados pelo *Relatório Brasil: nunca mais* (1985), coordenado pela Arquidiocese de São Paulo sob o comando de Dom Paulo Evaristo Arns. O documento, com mais de 12 mil páginas divididos em vinte tomos lista os principais tipos de torturas utilizadas no Brasil. O depoimento das vítimas aponta os principais torturadores – dentre eles destacando-se o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, também conhecido como doutor Tibiriçá e o coronel Sebastião Rodrigues de Moura, ou Major Curió, além da figura do delegado Sérgio Paranhos Fleury, possivelmente um dos maiores violadores dos direitos humanos no Brasil do século XX -, e as farsas dos inquéritos policiais-militares – IPM -, que buscavam ocultar os casos de tortura.

*A Leste dos Homens* (2017) articula sua construção na oposição dos espaços rua/porão de tortura, cinema/espço aberto nas ruas do Varadouro, em João Pessoa em um processo dual que possibilita ao leitor estar nesses dois topônimos ao mesmo tempo. É provável tratar-se de

uma experimentação de prisão/liberdade, amarras/soltura que podem provocar na capacidade interpretativa a tensão e os medos passados por quem, durante a ditadura militar brasileira viveu e sofreu nas mãos do Estado. Alves começa com a provocação epistemológica do capítulo denominado “Banner”, em que lista uma série de artistas que, de um modo, ou de outro, também foram torturados pela ditadura brasileira, pelo banimento, proibições de publicação de obras desses artistas, censura aberta e incisiva. Alves estrutura a obra a partir de uma argumentação simples, porém válida: a humanidade é uma família só. Machucando um só membro dessa família, machuca-se toda a humanidade.

O segundo capítulo denominado “Os cavalos barrocos guardam a cidade” faz um relato ficcional do movimento golpista de 1964 a partir do bairro do Varadouro. Nessa construção, alia elementos carnavalescos, debochados, com colagens das normas ditadas pelos gerais, e principalmente com partes do Ato Institucional n.º 5 de 13 de dezembro de 1968. Pode até parecer uma ironia para os supersticiosos, mas aquela sexta-feira 13 de um ano bissexto jogou o Brasil em um dos períodos mais tristes e violentos de sua história, em que o cidadão passou a ser “carne barata” nas mãos do Estado, e este, por sua vez, negou ao Estado papel institucional de punir o elemento transgressor na medida justa da ofensa feita (FOUCAULT, 1987; BECCARIA, 2003).

A aposição de textos reais dentro da ficção, que lembra a bricolagem, é o ponto pertinente em que se busca tornar o verossímil em verificável, ou o realismo representativo (SCHOLLHAMER, 2012) em Realismo Referencial. Nesse caso, a tentativa é de aproximar o leitor do processo estético e histórico de construção da narrativa, em que o real e o ficcional tendem a se fundir na costura narrativa. O ficcional verossímil pode se tornar verificável na medida em que os elementos pontuais da história estão presentes no texto de ficção. Aparenta-se como um jogo que transita entre a ficção e a realidade, entre o verificável e o verossímil que implica, ao leitor, cuidado nesse caminhar pela obra, a fim de não confundir o que é ficção, com o que é a realidade.

Em *O Estranho brilho dos olhos de um cão*, Alves faz uma urdidura em que o narrador deixa a voz de um cão, de uma fita VHS, uma fila de pessoas em um cinema, se juntem à voz do narrador. Nessa situação, a visão a partir dos olhos de um cão deitado na entrada do cinema aparenta que a narrativa vai resvalar para a narrativa do absurdo, ou mesmo para a novelística de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*. Todavia, Alves utiliza esse momento para, trazer para o leitor a realidade como ela se apresentava durante os “Anos de Chumbo”.

O cão deitado à porta do cinema é a censura que observa, que analisa o indivíduo, que acompanha o movimento do indivíduo pelo espaço da periferia. É uma alegoria ao aparato de violência estatal sobre o cidadão que procura intimidar, causar medo, principalmente se for levado em conta o espaço fechado que a sala do cinema traz para a percepção do leitor.

No seu segundo Banner, Alves traz, novamente uma relação de nomes de artistas como Kurosawa, Camus, Blaise pascal, Billy Holliday, Luckacs, Lampedusa, Leibnitz, Nietzsche, Gandhi, Manuel Puig, Elliot, Lawrence, entre outros, como autuados em flagrante pelos generais. Uma leitura apressada pode ser feita apenas como uma alegoria dos anos de chumbo, porém, o *Relatório Brasil: nunca mais* (1985), apontou que, entre diversos textos censurados, livros apreendidos, segregados, obras desses autores estavam presentes como sendo subversivos e nocivos para a juventude.

A Velha Cidade traz o recorte de várias vidas que se entrelaçam, se distanciam e se direcionam a um mesmo fim. No capítulo, Alves situa o seu narrador com uma óptica privilegiada, de um quarto alto. Mas, não se trata de retorno ao narrador tradicional, ao narrador demiurgo, é uma estratégia para que as demais vozes das personagens, das pessoas, das vidas esmagadas pela ditadura possam ser ouvidas, tendo o espaço das ruas do Varadouro como concha acústica de seu povo. Essa voz tende a se amplificar nos espaços, nos quartos de despejos e nos becos, dando a essa cartografia uma dinâmica viva que substitui as personalidades por uma personagem imaterial, mas representativa de todas as vidas dessa periferia. Nesse sentido, o narrador assume uma postura plurivocal, formada por diferentes vozes que se unem em torno de um mesmo tema, mas que não se atrapalham, ou oblitera a demais. A voz do narrador não se confunde, nem com as vozes das personagens, nem com a voz do autor que está também presente no texto.

Por fim, o autor, ao atar o realismo substantivo a sua narrativa que ultrapassa o limite do verossímil e passa ao verificável está no seu último capítulo denominado, Dispersos e Guardados. Neste capítulo o autor faz uma bricolagem de diversos recortes de jornais, notícias de rádio e televisão, informes policiais e boletins de ocorrência sobre a criminalidade, sobre as injustiças sociais, sobre o desespero das pessoas, sobre a tortura, e também sobre o cotidiano das pessoas. No espaço construído, as ruas do Varadouro acabam por assumir uma postura de acolhimento, de centro de atração de todas as vidas que buscam amparo e consolo.

Outra temática que ata a relação do espaço da periferia como um universo que une a história, os contos, os “causos” orais é o tema do cangaço que aparece na obra *A Leste dos Homens* (2015) e *Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer* (2017). De caráter

memorialista, a narrativa rápida e vibrante dessas duas obras apresenta um *status quo* de mundo com sinal trocado, isto é, através de imagens refletidas no espelho, cuja perenidade tende a se esgarçar à medida que a narrativa vai-se desenrolando, fio por fio, e vai, de certo modo, resgatando imagens de um mudo sangrento, de um banditismo tão falado principalmente na prosa regionalista de 1930/45, que nega a tal mítica do progresso, do homem cordial e da paz social, ainda decantada em algumas ocasiões na sociedade atual.

Candido (2006) ao analisar a relação da obra, o autor e a sociedade estabelece parâmetros pontuais sobre a relação criativa do autor, a obra em si e a recepção da sociedade. Obviamente, para Candido (2006), não se pode perceber, ou mesmo compreender a obra como m produto puramente sociológico, ou puramente histórico, ou puramente estético, haja vista a obra tratar-se de um contrato ficcional entre o artista e o público mediado pela obra. Aponta-a como um espaço de confluência entre esses três entes que desafia o leitor, em uma relação tripla de buscar os sentidos e as mensagens da obra a fim de se obter uma compreensão mais aguda de sua realidade.

Para Candido (2006) a obra de arte, e neste caso específico, a obra polibiana articula principalmente na obra *A leste dos Homens* essa fusão do artista com o público a e obra. Sua contundência descritiva, apesar de estar sempre aquém do real e da narrativa histórica, funde todos esses elementos na construção textual que provoca incômodo no leitor. Volta-se, então na sentença de Campato Junior (2013), de que a obra polibiana não é de fácil leitura. Acima de tudo, é incômoda.

O fenômeno do cangaço e do cangaceiro, segundo Dias (2019), é fruto de um processo socioeconômico que remonta ao processo de colonização do Brasil no século XVI, ao qual Prado Junior (2003) buscou demonstrar na sua obra *Formação Econômica do Brasil* quando analisou o processo de adensamento populacional, principalmente no Nordeste do Brasil, como regime de sesmarias e Capitânicas Hereditárias.

Nesse processo de adensamento populacional, com o passar dos anos, a posse da terra ficou concentrada nas mãos de poucas pessoas, o que jogou uma significativa parcela populacional na miséria e na marginalidade. Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos* (2000), obra de fôlego, analisa as relações humanas no substrato de formação espacial do Nordeste. Porém, não se aprofunda na zona do semiárido, ou mesmo na caatinga, mas apenas na zona litorânea. Ainda assim, Freyre debate como ocorreu o adensamento populacional nas terras de massapê, onde havia os terrenos mais férteis, com a tentativa de se reproduzir um sistema de suserania e vassalagem, sem a figura de um rei, mas a de um “senhor de engenho”

– praticamente um governante absolutista de suas terras – e seus parceleiros, pessoas que moravam de favor em suas terras e pagavam o *laudêmio*, ou seja, o tributo por morar naquela terra, com trabalho na lavoura de cana, ou outra forma de compensação ao senhor do engenho.

Graciliano Ramos (2014), em artigos sobre o fenômeno do cangaço no Nordeste, aponta-o como um fenômeno socioeconômico, haja vista as relações sociais daquele espaço geográfico permitir esse tipo de interpretação. Mesmo assim, Ramos não usa condescendência para o fenômeno do cangaço. Muito pelo contrário. Apesar de compreender sua origem e natureza, não deixa de classificá-lo como bandidagem, e os cangaceiros como seres monstruosos e vis.

O cangaço se desenvolveu com independência de qualquer chefe político, militar, ou mesmo religioso. Sua atuação era delimitada pela vontade do líder do bando, ou mesmo pelas conveniências do bando em relação à polícia, também chamada de “macacos”, ou “mata-cachorro”. Essa independência do cangaço em relação ao *establishment* regional deu mobilidade aos bandos por todo o semiárido nordestino e ampliou seu raio de ação e de mistificação de seus líderes como alguém de “corpo fechado” e imune a balas, facas e picadas de animais peçonhentos e que sobrevivem na literatura de cordel até o presente.

O cangaceiro, ainda segundo Araújo Sá (2010), era um homem com alguma formação escolar, cuja família estruturada sofreu algum tipo de desonra. Para se firmar como alguém “de nome”, ou alguém que “fez algo que deu o que falar” (ARAÚJO SÁ, 2010, p. 107), entrava no cangaço. Prova disso é que Petrônio Domingues (2017), ao fazer sua análise sobre Manoel Luiz de Jesus, também conhecido como Corisco Preto no interior de Sergipe, traz à tona informações sobre Cristiano Gomes da Silva Cleto, o Corisco, ou “diabo loiro”. Domingues informa que Cristiano Gomes era branco, loiro de olhos verdes e filho de um coronel do Exército, com posse de terras em Sergipe e na Bahia. Letrado, educado e desenvolvido, as informações sobre a entrada de Cristiano Gomes no cangaço são desconstruídas. Uns dizem que ele matou um fazendeiro por desonrar a própria irmã, outros afirmam que foi por causa de brigas pela posse de terras. Sobre Corisco, as fontes de informações são desconstruídas no que tange a esse tema, porém o que se sabe é que dada à sua coragem, valentia e ousadia, muitas vezes chegando à temeridade, tornou-se o lugar-tenente de Lampião e, depois da morte do primeiro, virou referência do cangaço até sua morte, em 1940.

A temática do cangaço não se extinguiu com o tempo e com o desenvolvimento econômico social brasileiro, mesmo nas regiões mais entranhadas do semiárido nordestino. Para Simão Pedro dos Santos (2015), em sua tese de doutoramento, o cangaço ainda resiste na literatura de cordel, no cancionero popular e nas histórias orais contadas em noite de São João ao redor da fogueira. Para o pesquisador, o cangaço é um traço distintivo de uma era em que a industrialização e a manutenção do modo de vida das pessoas se digladiavam pela hegemonia econômica e cultural. O cangaço sempre esteve voltado para esse Brasil agrário tradicional, quase não aceitando o avanço da modernidade, das máquinas e da produção em larga escala.

Entretanto, é sintomático que, quando na literatura se deu o auge do cangaço em obras da literatura regional, ele já estava em franco declínio. Araújo Sá (2010) pontua, ainda que de forma colateral, duas fases distintas do cangaço que ocorreram no Nordeste do Brasil. Aliás, chega a definir que o cangaço real, teve um espaço geográfico de atuação limitada na fronteira entre a Bahia e Sergipe. O que passou dessa área ele o denomina como jaguncismo. No entanto, se for levado em consideração que os cangaceiros não se limitavam a um determinado espaço, forçoso é discordar de Araújo Sá. Mesmo porque há registros históricos de andanças de Antônio Silvino e Lampião no Ceará, em Pernambuco, na Paraíba e no Rio Grande do Norte.

E, por fim, chega-se à obra de Alves na mesma temática do cangaço no substrato da sua Paraíba natal. Apesar de estudiosos, como Isaura Maria de Queirós (1992), apontar o espaço geográfico do cangaço apenas no nordeste da Bahia e sul de Alagoas, em uma faixa estreita na fronteira desses dois estados, Santos (2015) vai além dessa assertiva e pontua o fenômeno como sendo comum a todos os estados do Nordeste do Brasil. É nesse contexto que a obra de Alves, basicamente seus contos, nas obras *Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer* (2015) e *A Leste dos Homens* (2017), trazem a visão narrativa sobre o espaço e o ambiente do cangaceiro contemporâneo para a literatura.

Pelegri (2013), ao analisar a cultura brasileira e a marca da violência que marcam essa cultura, aponta a existência de uma visão monolítica da cultura geral, que coloca em campos opostos as diferenças socioeconômicas da sociedade e é utilizada como divisor daquilo que é bom e daquilo que é marginal. Então, toda cultura – e aqui a produção literária também está inclusa – que não se adéqua a esse padrão social é marginal e violenta. Nesse sentido, a obra de Alves resgata esses mesmos valores ditos marginais, num reflexo deles mesmos na literatura contemporânea.

A concepção inicial de Alves a respeito do cangaço em sua obra é uma alegoria de sinal trocado, em que “os macacos”, os “mata-cachorro”, ou “macacos” assumem o papel do cangaceiro, na sua vertente mais animalesca. Na verdade, a classificação que mais se aproxima da ambientação dada por Alves ao cangaceiro não seria o animalesco, mas sim o *Thereon* – a besta inominável –, já que se apresenta:

[...] de fisionomia repugnante, olhos tristes, a cada momento avançam em passos largos pelas esquinas, becos, ladeiras da cidade. [...]. Desde o cerco à cidade, eles aparecem paramentados com bombas de combate, cães selvagens. Uma vez que, com seus bafos reviravam as tranquetas das portas. Aí, então, só se ouvia o uivo descontrolado das feras enfurecidas avançando sobre as pessoas (ALVES, 2017, p. 27).

E vai mais além, demonstrando como essas bestas-feras atuam em um ambiente de tensão, de medo e de instinto de sobrevivência:

Ao alvorecer, os homens de coturnos, sobretudo os de alvíssimas plumas brancas nos capacetes dourados reaparecem ao toque da artilharia. Eles se encontram onde ninguém mais possa imaginar. Por certo em salas de aula, em cantorias de viola, nos velórios, nas igrejas e nos rituais de umbanda. E até se posicionam às margens do porto, depois de exaustivas sessões de torturas e assassinatos (ALVES, 2017, p. 31).

Nesse sentido, como vimos nos fragmentos acima, O cangaceiro adquire quase a mesma adjetivação empregada por Graciliano Ramos (2020), a besta-fera impiedosa, sanguinária, agindo pelos seus instintos e sem nenhum traço de humanidade. Esse cangaceiro se aproxima do cangaceiro que Petrônio Domingues (2017) apresentou quando de sua análise sobre Manoel Luiz de Jesus, o “Corisco Preto”, que assolou o interior do Sergipe. Apresentava-se como do bando de Lampião, exigia dinheiro, ouro e joias. Caso não fosse atendido, sua vítima poderia esperar a castração, o esfolamento ou, num lampejo de misericórdia, a morte pelo sangramento da jugular.

A descrição que Alves faz do cangaceiro contemporâneo não foge à extravagância do cangaceiro descrito por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Guimarães Rosa. Se aquele cangaceiro do início do século XX se apresentava com vários “bentinhos”, “escapulários”, patuás, correntes, enfeites variados no chapéu de couro e nos gibões que usavam para enfrentar a espinhenta caatinga, os de agora se apresentavam com “[...] capacetes dourados com alvíssimas plumas e as brilhosas crinas de cavalos negros – em sua maioria – amestrados, se multiplicaram em todos os recantos da cidade” (ALVES, 2017, p. 47).

Mas não era somente na extravagância de suas vestimentas que esses cangaceiros contemporâneos se assemelhavam aos de outrora. Tal como estes, principalmente em termos de violência, como fazia o bando de Lampião, voltando sua ira para seus desafetos, os cangaceiros de hoje:

[...] apresentavam algumas particularidades. É que, de repente, puxaram o zíper das braguihas. E quase ao mesmo tempo acionaram os gatilhos obrigando as pessoas a se ajoelharem, foi quando enormes testículos com suas peles moles, se multiplicaram sobre o rosto das pessoas confinadas. E urinaram, repetidas vezes, nos olhos e na boca dos amotinados [...] Nessa altura dos acontecimentos, já estava em curso, de uma sentada só, a brutalidade dos pontapés direcionados às pessoas (ALVES, 2017, p. 50).

O cerimonial da humilhação pública não é uma novidade desse cangaço contemporâneo, mas sim uma revisitação do cangaço que Araújo Sá (2010) descreve e que Petrônio Domingues (2017) reforça nas análises literárias feitas na literatura da época. Se o bando de agora utiliza a urina como forma de arrasar a moral do outro, para os de outrora, do bando de Lampião, do “diabo loiro”, ou mesmo do Corisco Preto, a forma de humilhação suprema era o estupro das moças das fazendas e das casas daqueles que serviam ao coronel pelo qual o cangaceiro tinha antipatia.

Deve-se voltar à noção de que a honra, principalmente a honra da moça virgem era algo quase sagrado, e que uma mulher não virgem, não importando de que forma ela chegara a essa condição, ficava marcada e era indigna de casamento, sendo desprezada até mesmo pelos mendigos e ladrões de galinha das cidades ou vilas onde viviam. Eram marcadas como indignas, manchadas e impróprias para serem donas de casa e mães de família.

Em *Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer* (2015), Alves estabelece uma narração mais visceral sobre o cangaço contemporâneo, nunca atribuindo nomes ou apontando uma individualidade reconhecível. Toma as características genéricas para dar identidade a uma “persona” e uma singularidade para definir o conjunto de *thereon* – bestas-feras -, que se apresentam no percurso narrativo. Na descrição dos eventos dessa obra, de forte viés memorialista, o foco se estabelece na visão do cangaço, isto é, no olhar do cangaceiro para a realidade do mundo.

Alves (2015) fixa a descrição do cangaceiro em um simulacro do Diabo Loiro – Corisco:

Os olhos azuis empreenderam uma viagem atemporal em meio à desolação dos corpos. É a primazia da contemplação. Nada mais do que desvendar um arrazoado de súbitos, em rodízio de afago, tão comum nas noites de solidão. Pode-se dizer, avassalado da sociedade. Esses pequenos detalhes, mais um pormenor a um aparato

circunstancial, tornando a impressão que se originou mais instigante. A cada momento, renhida, por inteira, no apogeu do cinismo mais precioso (ALVES, 2015, p. 27).

Não há sentimento, não há remorso, não há pudor nesse cangaceiro. Seus olhos azuis são frios, detém aquela mesma frialdade de uma campa de cemitério. Nenhuma expressão, nenhuma humanidade, nenhuma empatia. O que há, nesse ambiente de descrição desse cangaceiro, é apenas o vagar temporal, amoral, desprovido de qualquer sentimento e desprovido de qualquer senso de humanidade. Quase um autômato guiado por um programa frio.

A narrativa de Alves (2017) sobre o cangaço devolve essa figura romanceada à dimensão bestial, o foco da realidade na escrita contemporânea. O homem no cangaço, na narrativa de Alves, é a besta-fera amoral, ignorante, violenta e sem um pinga de compaixão para seus semelhantes.

Alves, ao tratar do tema do cangaço nas duas obras trazidas para este debate, apresenta o cangaceiro com essa mesma característica. Todavia o cangaceiro que ele apresenta não é o homem espoliado que teve a honra aviltada, mas, num contexto socioeconômico, aquele sujeito que luta pela sobrevivência e tem na marginalidade sua única forma de ter seu nome lembrado. O “cangaceiro refletido” na sua narrativa: são homens de roupa cáqui, com capacetes dourados ornados de alvíssimas plumas brancas em meio ao tropel desordenado dos cavalos. É fato que o Nordeste do Brasil é a única região em que o uniforme do soldado é cáqui e não verde-oliva. Porém, em tempo algum, fez parte dessa vestimenta o capacete dourado com plumas brancas no topo, nem em uniforme de gala, de combate, ou no cotidiano de praças e oficiais.

Ao trazer essa alegoria para a vida do soldado, Alves demonstra que, no mundo de sinais trocados, o soldado assume o papel extravagante outrora assumido pelo cangaceiro. Mas, ao contrário daquela visão romanceada que Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa debatem a respeito do cangaço, nesses cangaceiros apresentados por Alves há apenas a quintessência do “corisco preto” ultradimensionado e desprovido de qualquer sentimento. O soldado é reflexo daquilo que ele mais caçou com paixão ao longo dos quarenta primeiros anos da república brasileira. O cangaço deixou de ser a parte que causava repugnância ao militar e passou a fazer parte de sua vivência. Alves aponta uma assimilação por osmose da violência do cangaço na figura do soldado, mas esta só pode ser vista a partir de um reflexo no espelho.

Em *A Leste dos Homens* (2017), a descrição do modo como os soldados invadiram a cidade de João Pessoa na semana do golpe militar evoca o espaço que desnuda um ambiente de tensão, medo da morte, insegurança e cuidado por parte da população, ao mesmo tempo em que põe à vista, ou coloca diante do público a dinâmica de atuação do militar. Este se tornou a besta-fera que Graciliano Ramos cunhou para o cangaceiro que desbordou daquela fase romanceada apontada em *Menino do Engenho* e *Fogo Morto*, para a violência e o morticínio expresso em *Cangaceiros*.

O soldado-cangaceiro, em Alves, traz à luz da narrativa de ficção um movimento de mutabilidade das posições sociais estabelecidas no substrato nacional. Para essa nova caracterização, não cabe o famoso “apanhar de governo não é desfeita”, dita a Fabiano (RAMOS, 1938). Nesse caso, os “macacos” despem-se de seu papel de cumpridores de ordens e leis, ainda que leis injustas se vistas da contemporaneidade, e passam a encarnar o seu antípoda. A atração pela caça ao cangaceiro acabou transformando-os naquilo que é seu maior objeto de paixão. A volante e o cangaceiro mudam de posição, mudam de lado e mudam de foco de ação. É bem possível encontrar aí uma resposta para o fato de o cangaço e de o cangaceiro sobreviverem ao tempo, principalmente na literatura de cordel, mesmo não tendo sobrevivido com suas características primárias no seio da sociedade.

Políbio Alves, poeta e ficcionista paraibano, situam-se nesse contexto histórico e evolutivo de sua sociedade, não somente a sociedade paraibana, ou mesmo a de João Pessoa, mas a sociedade brasileira e ocidental como um todo. Sua visão fractal da história mediada pelo espaço do Varadouro como um universo que aponta para si todas as idiossincrasias humanas, da sociedade e da estética permite o trânsito do sublime ao detalhe, do ritmo épico ao epistolar sem perder a força da narrativa, ao mesmo tempo em que deixa para o leitor migalhas pelo caminho, para que este possa compreender a sua magnitude e complexidade. Todavia essas mesmas migalhas tornam-se pedras no sapato, e não digo pedriscos.

Meteorango Dia, conto publicado no livro *Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer* (2017), é o tipo de leitura que pode ser tudo, menos fácil. Alves rejeita aquela visão “canônica” relativa ao enredo, tempo e espaço, e principalmente o espaço dicotomizado entre centro e periferia na ficção em prol de um discurso direto, policrômico, prismático e plurivocal, em que as diversas vozes, cores e visões, tanto do narrador, quanto das personagens se apresentam sem uma marca distintiva de transição entre um e outro.

Diferentemente do fluxo de consciência, em que a voz da narrativa se apresenta como um condutor do leitor pelos meandros da consciência e do tempo psicológico de uma

personagem, ou mesmo do narrador, Alves rejeita esse modelo de “contador” de história e dá preferência a um narrador mais direto, com uma voz mais pontual. Sua construção é marcada por tempos breves, curtos muitas vezes, com um adjetivo, ou mesmo um verbo, ou uma interjeição, formando uma sentença completa e carregada de significados que buscam desnudar toda a força criativa presente nas falas e nas visões que se desdobram na narrativa.

Se no arquétipo canônico do romance e do conto a construção do enredo, do espaço e do tempo era fundamental para a inteligibilidade e sequência da narrativa, esta, na contemporaneidade, modifica-se completamente: a rejeição pela construção espaço-temporal, focando o espaço como pontual na narrativa em que as vozes do narrador e das personagens se intercalam dão espaço para um narrador “plurivocal”, isto é, um narrador que, ao mesmo tempo em que utiliza a sua voz para a construção da história, permite e aceita que as demais vozes das personagens se entrecruzem, choquem e se complementem com a sua voz. Em essência, o narrador “plurivocal” está repleto de outras vozes, de outros dizeres e de outras visões que não são reprimidas ou mesmo caladas na linha temporal da narração. Muito pelo contrário. Essas vozes são aceitas e amalgamadas na voz do narrador, de maneira que se completam e se auxiliam mutuamente para a formação de um enredo novo.

No caso da presença da contemporaneidade na narrativa de Alves no conto *Meteorango Dia*, pode-se observar como a não fixação de construção de um enredo nos moldes tradicionais já denota uma ruptura com o modelo clássico. Afinal, qual o enredo de *Meteorango Dia*? Não existe um enredo predefinido. Este se constrói na fala plurivocal do narrador e das personagens que passam por sua visão idílica e onírica de mundo e de saber sobre o mundo. Porém o narrador deixa migalhas pelo meio do caminho para que o leitor não se perca na leitura. Essas migalhas são adjetivos, interjeições, verbos e substantivos esclarecedores que conduzem a narrativa pelos meandros da psiquê do narrador.

A marca distintiva da evolução temporal é marcada pelo adensamento do espaço em torno da voz do narrador, mas que traços da evolução temporal são as horas específicas ao longo da narrativa: *cinco horas e três segundos; sete horas e trinta minutos; dez horas; quatorze horas e onze minutos; dezessete horas e oito minutos; dezessete horas e cinquenta minutos*. Pode parecer estranha para um leitor desavisado essa fixação do narrador em horários tão precisos sendo que nas demais estruturas de outras narrativas há quase um “não se importar”. Note-se que essa precisão de horário é parte da dinâmica de um manicômio: cinco horas e três segundos – hora do primeiro remédio; sete horas e trinta minutos – o café

da manhã; dez horas – almoço; quatorze horas e onze minutos – as visitas do dia; dezessete horas e oito minutos - o jantar; dezessete horas e cinquenta minutos – o remédio da noite.

Nessa precisão temporal da narrativa, os espaços entre uma ação tomada anteriormente e seu reflexo na dinâmica da narrativa são o espaço e o tempo necessários para que o narrador possa construir uma história ficcional em que se misturam as visões oníricas, os desejos da alma, as reminiscências da história do ficcionista e as paixões sexuais condensadas na figura de Frederika.

Em *Meteorango Dia*, Alves desenvolve uma forma de narrativa inovadora e subversiva em relação à estrutura arquetípica do conto de ficção, ou mesmo do romance de ficção. De imediato, é possível ver que a relação espaço/tempo da narrativa não existe. O que existe é apenas o tempo da memória e o tempo do sonho. Estes se entrelaçam e se combinam, de maneira que o sequenciamento dinâmico do conto é dado pelos horários preestabelecidos no manicômio.

Também se observa uma construção narrativa inovadora, formada por períodos curtos. Muitas vezes, um único vocábulo é a construção da oração completa, recheada de sentido. Sentido este que só é percebido pelas “migalhas” deixadas propositalmente no caminho da leitura. Costa (2015), em prefácio da edição de 2015 de *Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer*, obra em que se encontra o conto *Meteorango Dia*, pontua:

O ritmo do pensamento é alucinante, apesar da cadência imposta pela palavra solta, intercalada pelas frases longas e breves. Há pressa em contar – o que o olho vê, a pele sente, a mente pressente. Portanto, embaralham-se mais uma vez as cartas do jogo, por intentar, também, refletir sobre si. Para isso lança mão da metalinguagem, colagem, referência, intertextualidade. Os artificios da linguagem – inclusive o poético, o jornalístico, o publicitário (ALVES, 2005, 11).

Possivelmente o testemunho de Alves que melhor classifica a ficção contemporânea de si a partir do momento em que este, ao lançar mão de diversos recursos de linguagem, constrói uma narrativa nova. Uma narrativa que permite ao seu leitor projetar sua visão sobre os temas tratados, de maneira mais intimista, perceber as diferentes vozes presentes na narrativa e compreender os comportamentos que a voz do narrador tem durante todo o percurso narrativo.

Ao se buscar classificar a ficção de Alves como sendo pós-moderna, moderna, ou mesmo contemporânea, pisa-se em terreno perigoso, ou mesmo movediço. Pode ser observado observar elementos da contemporaneidade na voz do narrador, na rejeição às estruturas da narrativa tradicional, no plurivocalismo do narrador que não somente aceita que

outras vozes se misturem à dele, como também às reminiscências, às narrativas históricas, épicas e de desvendamento de segredos, porém sem panfletarismo, ou mesmo partidarismo.

Um dos pontos de destaque desse conto, cujo desenvolvimento se dá pela passagem de diferentes espaços e é sugerida pela contagem quase que maníaca do tempo é a agonia da narrativa.

A agonia do narrador se estabelece com o passar das horas entre o momento de acordar e o momento da última dose de remédio. Entre esses intervalos de tempo, a narrativa passa da grandiosidade eloquente ao confessionalismo pueril. Mas também evoca a lírica dos “Cânticos” de Pound, a velocidade dos bits e bytes da modernidade e o encontro entre diversas figuras da arte mundial.

Nos últimos dias, antes da páscoa, conheci o Boulevard de Poissonnière, em Paris, na companhia de Sartre, Camus, Cortázar, Henry Miller e Hemingway [...]. Ou então, Rimbaud. Atravesso com euforia o divisor das coisas selvagens que emergem de E.E. Cummings (ALVES, 2015, pp.36,37).

A necessidade de expressar, de falar, de se exprimir e demonstrar as visões da mente que buscam a liberdade da forma e a atemporalidade do conteúdo condensa nessas figuras literárias toda a força expressiva de vozes que clamam, através da voz do narrador, a oportunidade de serem ouvidas.

As expressões únicas que formam uma sentença - Disponível; Trêmulo; Pacífica; Nada; Todos - na voz agônica do narrador, são exemplos de chaves discursivas que buscam caminhos de saída e não se rendem à dominação que o establishment social impõe àqueles que ousam ir contra ao que está estabelecido. Meteorango Dia é a busca por uma realização da voz do narrador que, ao permitir que as demais vozes se entrecruzem com a dele, exprime uma necessidade urgente de se fazer ouvir.

Desse modo, Alves faz emergir, na fala desse narrador agônico, as reminiscências e lembranças do tempo da ditadura em que fora torturado nos porões do DOI-CODI:

Ninguém me ameaça. Ninguém. Nem mesmo quando os cassetetes de borracha, choques elétricos nos testículos, suicídios químicos, casos de castrações, palmatória, metralhadoras foram apontadas para a minha cabeça ressuscitaram, na verdade, a dor, o espasmo patético à margem e ao fundo da memória (ALVES, 2015, p. 32).

A narrativa, ao longo de todo o conto, assume esse caráter de agonia, de necessidade de falar ao mesmo tempo em que o narrador aponta, dentro de sua vocalização, o que podemos nominar de “emaranhamento” de vozes que se complementam. Ao trazer da memória as lembranças da vida do poeta ficcionista, Meteorango Dia deixa claro que a forma

de narrativa que o texto assume rejeita por completo a estrutura canônica de construção da ficção. E isso é perceptível na medida em que a plurivocalidade na voz do narrador cria um ambiente de agonia, de opressão e de incômodo para o leitor dos contos de Alves.

Vale ressaltar também que esse narrador agônico, ao rejeitar os modelos arquetípicos, ou canônicos de construção da narrativa dá voz às manifestações marginais em que se misturam a lascívia, a volúpia sexual, homoerótica e o prazer solitário. Frederika, na narrativa, é a quintessência dessa visão. Seus “lábios” abertos e vermelhos, molhados de saliva denunciam sua prontidão em satisfazer o desejo dos homens e, ao mesmo tempo em que se busca o sexo, as secreções, os líquidos corpóreos como manifestações da celebração da vida e do movimento cíclico da existência humana.

Meteorango Dia pode ser considerado um conto que não é de fácil leitura, porém, quando se compreendem as pistas, ou “migalhas” deixadas pelo ficcionista, revelam um mundo onde diferentes realidades e formas de se ver o mundo se embate e se choca. O conceito de contemporaneidade, ou de conto contemporâneo – ainda que esse seja um assunto que requer debates mais profundos – aflora na medida em que a linguagem é utilizada de forma inovadora, em que as ideias se sobrepõem em temas mínimos, porém encadeados em torno de um objetivo central: incomodar o leitor.

O espaço na produção estética de Alves assume contornos de um universo que faz convergir para si uma visão fragmentada de mundo, as relações quebradas e a interrupção da vida pela posição de personagens que vivem em um mundo regrado sob a óptica do ideal capitalista de ordem, progresso e linearidade social, em que aqueles que trabalham progridem, e aqueles que não se ajustam são jogados fora do centro da cidade, para a periferia, que começa como um lugar simétrico, com a mesma “dicção arquitetônica” (BAILLY, 2021, p. 124), mas que na produção estética polibiana é trocada por outro espaço que atrai para si as convergências de vida. Esse espaço, ou centro do universo é o bairro do Varadouro, tendo o rio Sanhauá como a artéria que leva a vida e oxigênio para todos os lugares em ele passa.

Na quarta seção desta serão discutidas as paisagens física e humanas criadas dentro da narrativa, com centralidade no espaço do Varadouro e do Rio Sanhauá, suas características e dinâmicas que reforçam a tese de que a construção estética polibiana cria uma zona fronteira que nivela a dualidade centro/periferia, não as separando em categorizações diferentes, mas unificando-as em uma mesma visão estética, a partir do grande atrator que é o bairro do Varadouro.

**SEÇÃO QUATRO**

**PAISAGENS FÍSICAS E HUMANAS NO**

**ESPAÇO DO VARADOURO**

A compreensão do espaço físico na cultura e na narrativa liga-se, de maneira íntima, com a formação histórica e cultural da sociedade e do indivíduo. Se não há como conceber o espaço sem o “ente”, para se compreender o espaço a partir desse ente é preciso também conhecer sua historicidade e evolução. Nessa questão, a concepção de espaço como território de conquista e demarcação de poder imperialista (SAID, 2011), ou, como paisagem geográfica em constante transformação (Bailly, 2021), ou ainda, de contato de pessoas, ou personagens (BRANDÃO, 2013), permite compreender como as personagens, na perspectiva literária, transformam e se transformam nesse local.

O espaço da periferia como fonte de literatura periférica, ou marginal, ainda é vista dentro de uma dinâmica de separação, com fronteiras geográficas de transição, que se estabelece de forma dual com a literatura de centro, sendo demonstrada, pela crítica, nas formas de produção, nos estilos, na linguagem e na espacialidade de ação das personagens. Abreu (2006) em exercício sobre a arte literária faz esses apontamentos colocando lado a lado Machado de Assis e Paulo Coelho, questionando o motivo de um ter uma recepção quase unânime, e o segundo não obter os mesmos impactos nos círculos literários e críticos. Afora as questões técnicas levantadas pela autora, deixa claro que a literatura de Coelho, ainda que bem recebido pelo público leitor, é visto com olhos preconceituosos, quando se adentra no mundo acadêmico de crítica.

Na análise de Abreu (2006), há a percepção da dualidade centro/periferia naqueles dois autores, ainda que Paulo Coelho na seja uma personalidade periférica, mas a sua produção literária é percebida dessa forma, isto é, não se encontra na centralidade de artista com forte apelo comercial, crítico, ou mesmo estético. Essa relação é bastante complexa, pois a dualidade centro/periferia não se estabelece apenas na espacialidade de produção estética, mas também na visão que se tem sobre o artista e a obra de arte.

No conceito de espacialidade literária, o rótulo de periferia não só faz referência ao local em que foi produzida, mas também a quem a produziu. Nessa mesma dualidade, segundo D’Alcastagnè (2015) estão obras de Ferréz, de Salgado, de Drauzio Varela, entre outros, uma vez que o seu foco de produção saiu do centro da cidade e foi para a periferia, trazendo a voz, a dinâmica de vida e as incongruências daquelas vidas para o mundo da ficção literária. Ainda que a literatura seja um “compromisso ficcional” (CANDIDO, 2003) entre o autor e seu público leitor, as narrativas de vida e de relacionamento fogem e provocam ruídos em uma modelagem literária a qual a crítica e a academia estão desacostumadas a analisar. Essa visão, porém, tem se modificado, principalmente no século XXI, com a valorização da

manifestação artística surgida na periferia dos centros urbanos, e não somente dos grandes centros urbanos, e possibilita uma produção crítica e analítica inovadora para esse tipo de literatura. Ainda que obras como *Vidas Secas*, *Memorial de Maria Moura*, *O Quinze*, *Fogo Morto*, entre outras, em seus tempos, já se apresentavam uma literatura periférica, foi com o tempo que o caráter de “clássico” foi atribuídas a elas.

Na atualidade, a chamada literatura periférica causa impactos pela maneira como a sociedade olha para aquele espaço, estabelecendo e solidificando uma fronteira invisível, mas eficaz sobre a mesma, como se houvesse um contrato tácito de que, apesar da periferia ser marcada pela violência, pela brutalidade, pelo pouco conhecimento linguístico e literário, ainda assim tem produzido material estético digno de nota. Ligada, conceitualmente a estereótipos que unem a marginalidade, a violência, à fome, o desamparo, a baixa escolaridade, o analfabetismo, o alcoolismo e a sexualização brutalizada, com todos os tipos de desvios e taras, a recepção da literatura de periferia tem trazido temas de discussão que afetam toda a sociedade.

Nesta seção serão discutidas as relações espaciais e humanas que Alves traz em sua produção estética e como essas relações fazem parte de uma cosmovisão de mundo que não separa a centralidade da cidade com a centralidade da periferia, ultrapassando o limite da dualidade centro/periferia, e conflui para a realidade periférica – no caso o bairro do Varadouro -, todas as idiossincrasias vivenciadas nos espaços artificializados do centro, atuando como um “grande atrator” das fronteiras que separam as manifestações estéticas desses dois espaços. No bairro do Varadouro, o tema constante da produção de Alves, fixa o homem em sua totalidade, com seus desvios de conduta, suas façanhas e sua nobreza de espírito, as suas taras, suas manifestações essencialmente humanas, que convergem para a manifestação de plenitude naquele espaço do bairro do Varadouro.

Alves apresenta vários espaços dentro de um mesmo espaço, como se o Varadouro fosse o mundo infinito (universo), suas casas, seus quarteirões, suas quitinetes, seus becos e ladeiras se configuram como braços de uma galáxia unidos por uma força atratora condensada no bairro, em si, mas que não se limita a um espaço estático que não se modifica e não modifica quem se posiciona dentro dele, pelo poder narrativo presente na obra. O Varadouro, como um universo em constante transformação e criação de vida, atrai para si o mundo e as relações de personagens, como um ponto de contato das fronteiras humanas, capilarizada pelas vidas que se entrecruzam nos espaços narrados na obra de Alves.

#### 4.1 OS QUARTOS DE DESPEJO

O tema do “quarto de despejo” apresenta-se como uma constante na produção estética de Alves dada a ambientação de seus temas nas zonas periféricas de João Pessoa. Apesar do escritor ter vivido muito tempo na cidade do Rio de Janeiro/RJ, é na capital paraibana que ele encontra o “material”, se assim pode ser dito, para compor o tempo, o espaço e o ambiente de sua construção ficcional. Esse quarto, ou, ajuntamento de misérias, revela caracteres peculiares daqueles que os ocupam e transformam esse espaço de exclusão, em um universo diferente que, se por um lado se contrasta com a exterioridade do centro da cidade, por outro, complementa-o, servindo como válvula de escape para as diferentes taras, desejos inconfessos, perversões sexuais, desejos homossexuais e fantasias eróticas. Trata-se, em muitos casos apresentados na narrativa polibiana, como um “rendez-vous” – tomado aqui não na acepção de baixo calão dado pela Língua Portuguesa, mas ao termo francês – para que o centro idealizado da cidade, limpa, comportada, moral e familiarmente estruturada encontra a válvula de escape para as suas tensões sexuais e fantasias de transmutação da vida, ou metanóia.

Bailly (2021) ao analisar a cidade como um organismo que se “constrói, destrói e se reconstrói” (p. 69) de forma cíclica e criativa, em uma digressão sobre o fenômeno da cidade moderna, desde o seu surgimento no século XVIII até a contemporaneidade, aponta como esse processo fica estagnado na periferia, em função do não interesse da idealização burguesa sobre aquele espaço. Em tese, essa dinâmica de construção/destruição criativa, para Bailly, é feita apenas na superfície. Não atinge as camadas mais profundas da própria estrutura do centro urbano. Diferente da periferia que, se fixa no espaço de interação, a sua transformação se dá no campo profundo, interior e central, porém, mantém a sua exterioridade fixa. Para Bailly, a cidade, ao se configurar como uma “dicção” de todos os seus habitantes, cujos ecos tendem a demonstrar um lado “babilônico” (p. 163) da cidade em si, traduz a confusão – no caso, “babilônico” tomado por Bailly remete ao sentido de confusão -, das transformações superficiais que não se aprofundam nas relações e estruturas íntimas da cidade. Essa transformação, que se apresenta como uma metaforia dissonante do que se busca em termos de organicidade da cidade, pode representar as diferentes visões e comportamentos do homem sobre seu próprio espaço e sobre as formas como cada um se comporta nesse espaço. De certa forma, uma análise geográfica sobre a cidade permite perceber como ela se organiza em espaços, ou círculos que, partindo do centro para a periferia, vai empurrando aquilo que não quer ver, para espaços cada vez mais degradados e desorganizados de si mesma.

De acordo com Bailly (2021), a cidade, se transforma por si só e se alegoriza em um processo dinâmico que se estabelece na sua superfície, sem transformar suas estruturas mais profundas e que estão agregadas na dinâmica relacional dos seres humanos. Trata-se, como se pode inferir, de uma transformação estética – no sentido de beleza física perceptível -, do que das relações em si. Se de um lado se tem a “disneylandização” do centro (BAILLY, 2021, p. 116), com suas construções chamativas, arquitetura extravagante, colorida, espaçosa, que mostra a força da criatividade, do dinheiro, das mudanças de foco burguesa, por outro lado, na periferia tem-se o que o mesmo Bailly chama de “caixas de sapatos”, configuradas e construídas com uma intencionalidade específica de uniformização e imutabilidade de suas estruturas.

Uma análise dessa alegoria trazida pelo pesquisador busca tentar demonstrar como a complexidade e as contradições de uma sociedade podem ser compreendidas na observação das mudanças plásticas na aparência da urbanização e que reflete as características de mutação que a própria cidade oferece ao leitor – *flâneur* -, atento. Nesses casos apresentados por Bailly, a zona periférica mais aproximada da fronteira natural, em que o mato se torna dominante, pode se apresentar como o espaço reservado àquilo que a parte “disneylandizada” da sociedade não quer que apareça durante o dia, pois destoa da construção idealizada da cidade, construída dentro de uma intencionalidade moral burguesa. Mas essa é uma conclusão apenas aparente que Alves busca superar em sua produção estética, e o faz de maneira eficaz. Em “Noite de Lobisomem”, poema da obra *No limite de Tudo* (2019), Alves apresenta o justo contrário dessa visão utópica que se busca fazer do centro da cidade.

A alegorização da noite do lobisomem remete ao sentido da “caçada”, que na linguagem marginal noturna é a busca pelo sexo fácil, pelo prazer e pelo gozo “proibido” e pela satisfação do erótico e das taras sexuais que na luz da cidade não pode ser realizadas, pois se trata de algo não natural, não aceito e não “puro”. Pontualmente é possível perceber a caçada, pelo sexo homossexual, seja masculino, ou feminino por carne humana, por sexo considerado “não natural” pela sociedade conservadora. Porém, em se tratando de Alves, há que se levar em conta a espacialização dessa realização sexual e satisfação do desejo pelo proibido.

Se em Carolina Maria de Jesus (1960) o quarto de despejo é o espaço em que a miséria se constrói como uma centralização de todas as contradições de uma sociedade baseada no acúmulo capitalista, de segregação do negro, do pobre, dos indigentes, Alves dá uma nova configuração nessa construção romanesca desse tipo de “moradia”, haja vista, ser neles que a

sociedade esconde o que há de indigesto na sua Disneylândia de cores e luzes. Nesses quartos, a sociedade:

Refuga, aqui e ali, o perfil mais brusco de pungentes criaturas: mendigos, tuberculosos, prostitutas, mecânicos, biscateiros, aposentados da previdência social, operários, pintores de parede, favelados, pivetes, desocupados, funcionários públicos, trabalhadores braçais, alguns pescadores, garçons, soldados, asmáticos, domésticas, bodegueiros (ALVES, 2015, p. 75).

Ao apontar os tipos nos quartos de despejos – mendigos tubérculos, prostitutas, biscateiros, etc., -, aponta essas personagens como “perfis bruscos”, tomado no sentido de bruto, não polido e inadequado para o centro urbano, sendo deslocado para a periferia degradada, artificialmente esquecida e vedada aos “bons costumes” e “bons comportamentos” que se apresentam durante o dia. Nesses quartos de despejos costura-se um compromisso não escrito de troca de vontades e desejos que, no centro, são represados pelo ideal de comportamento, mas que, quando cruza a fronteira da periferia, tendem a se expandir e a serem satisfeitos, nas noites de lobisomem.

Dentro desse espaço, o quarto de despejo revela, não somente a pobreza, a indigência, ou mesmo a recusa por aquilo que não é belo e apresentável, mas recusa, também, parte da cidade que existe e que pulsa com uma vida palpável, com regras e valores próprios diferentes do espetáculo que o centro urbano oferece. Se voltarmos a Bailly (2021) e seu conceito de “disneylandização” da cidade fica claro a percepção de como o quarto de despejo se transforma em um mundo diferenciado. Ainda que a miséria, a pobreza, a violência estejam presentes, e que Alves aponta na decrepitude das construções, a vida se torna mais pulsante, a natureza animal do ser humano aflora sobre a capa de civilidade, o sexo se torna mais pulsante e a realização dos desejos mais efetiva.

Para se compreender essa construção da narrativa polibiana, a organização espacial e comportamental da cidade ao longo do tempo, principalmente durante a transformação das nucleações urbanas do mundo antigo para o mundo contemporâneo, necessário se faz compreender a evolução da própria “cidade da Parahyba”, ou João Pessoa, na transmutação do zoneamento e nucleamento urbano que, aos poucos, foi deixando o Varadouro excluído dessa “disneylandização” do centro urbano. Apesar disso, o Varadouro se nega a uma condição de não existência como vida, ainda que convergindo para ele os rejeitados do centro urbano. Essa configuração como espaço periférico torna-se matéria de renovação da vida, tendo os quartos de despejo como incubadora das transformações relacionais que darão novos significados a essa nova dinâmica de vida. Se nas cidades do mundo antigo a nucleação se

dava de acordo com o status e riqueza das pessoas, não deixava de haver, nesses espaços nucleados, a presença de servos, de escravos e homens livres que se entrecruzavam de maneira cotidiana (BAILLY, 2021), na contemporaneidade buscou-se o apagamento dessas pessoas a que Alves busca resgatar na sua produção estética, dando a elas uma centralidade que não seria possível no “centro”. Se a contemporaneidade joga-se essas figuras para a periferia mais profunda e cria-se uma fronteira, ou “border” que Anzáldua (1973), descreve, também, uma zona de contato capilar entre essas duas realidades espaciais. Essa fronteira, ou borda, ainda que invisível fisicamente busca demarcar pontualmente até que ponto os “indesejáveis” do centro da cidade podem ir.

Todavia, ainda na perspectiva de Anzáldua (1973), se a *border* é espaço demarcado de separação, também é espaço de contato, de livre circulação e de troca de experiências e culturas dentro de uma mesma espacialidade urbana. O centro “disneylandizado” de Bailly (2021) e a periferia excluída daquele centro acabam por criar um espaço de contato e de atrito que se configura como uma realidade dual de vivências. A primeira realidade de vivência é a realidade da separação, quase que uma “estamentização” entre o que está deste e daquele lado da fronteira. Essa realidade de vivência é separadora, delimita uma zona de afastamento e de repulsão estabelecida pela fronteira.

Na outra realidade, ou realidade de atração, como cunhado aqui, nesta tese, faz o justo oposto da realidade da separação. Nessa confluência de espaço fronteiro, centro e periferia estabelecem uma relação de dependência de sobrevivência entre si. Como estão englobados em um espaço urbano, tomado como um todo que forma o total, a sobrevivência de ambos está dependente de suas dinâmicas. Porém, a periferia recusa o papel de ser apenas um repositório daquilo que o centro rejeita. Sua vida, com um comportamento humano mais natural, capilariza-se para que o centro possa estabelecer pontos de contato dinâmicos entre si, construindo a relação de dependência entre elas.

Na produção estética de Alves, a *border* anzalduana está fixada na parte central do Varadouro, suas vielas, becos, e mais especificamente, os quartos de despejo, onde o centro busca a fruição da vida natural despido das convencionalidades e regras de civilidade artificial que o pensamento burguês de cidade impõe sobre seus moradores.

Assim, o quarto de despejo compreendido como uma “galáxia” dentro do universo do espaço fronteiro do Varadouro e mais alheio ao centro da cidade, atrai para si a refutação do próprio conceito de cidade na perspectiva burguesa de adensamento populacional e relacional, em que a organicidade e estruturação tende a obedecer a um ritmo cujos pilares se

sustentam na visão idealizada da mesma. No quarto de despejo não é a totalidade humana que tem preponderância, mas sim a pessoa, a identidade individual que se relaciona com outra identidade individual.

Apresenta-se como uma ação de fazer com que o aspecto “intro” do indivíduo da “Disney” urbana seja preservado pelo exterior, mas que se expanda e se dispa dessa exterioridade, enquanto frequenta esses quartos. Se a cidade é uma heterofonia de espaços cujos impactos tendem a desorganizar o espaço do indivíduo, o resultado será inflexões e análises de um ambiente aparentemente estranho, mas que faz parte da vida das personagens. No quarto de despejo essa heterofonia é obliterada pelo desejo, pelos gemidos, pela descoloração e decrepitude de suas paredes, e pela pulsação da vida animal que fica escondida no centro da cidade.

Alves, ao demonstrar essa heterofonia, no poema Última Carta, do livro *Passagem Branca*, aponta:

#### ÚLTIMA CARTA

Estou tão alegre  
 Que o sono me escapa  
 E se lacra  
 Sobre o azul das paredes.  
 É o mesmo continente  
 Sala quarto, aquele azul  
 Descascado pelo tempo.  
 Estou tão só e contente  
 Que amanhã de manhã  
 Vou abrir a janela,  
 Me lançar  
 Do décimo segundo andar  
 E decuplar  
 Um soco no mundo (ALVES, 2005, p. 47)

Há, evidentemente, elementos fenomenológicos nesse poema, entretanto, o foco analítico não se estabelece nesse aspecto, mas tão somente na percepção de como o espaço do quarto de despejo altera a percepção da vida, mesmo na carta de um suicida. Não se almeja colocar o fim à vida em função das idiossincrasias da vida, ou mesmo em função da depressão e tristeza. Aponta, nas palavras da carta, o desejo de liberdade, como se o eu poético que expressa seu desejo de partir, ao tomar contato com a vida da periferia, pela *border* dos quartos de despejo, descobre um sentido para o “viver”. Chega a uma resposta satisfatória da questão “o que é a vida”, e percebe que essa só pode ser vivida em sua plenitude, se estiver fora da construção artificial e superficial que o centro representa.

A carta suicida que contradiz o ato suicida apresenta-se como uma contradição fundamental que possibilita uma reflexão sobre as questões humanas sobre a sua própria existência. Não há tristeza, ou mesmo revolta com o mundo, o eu poético, aparentemente, descobriu o significado macro da vida, da existência e do sentido de liberdade. Alves faz uma profunda reflexão filosófica e fenomenológica sobre o sentido da vida e da existência, em poucas palavras, expressas na carta de um suicida contraditório. Quem está alegre não se mata, porém, o eu poético ao compreender o sentido da vida, a transformação que o espaço faz na sua existência, em primeiro lugar e o tempo, logo em seguida, não se permite mais o viver em um mundo fechado, cheio de regras e personagens que o “ente” tem que vestir para existir em sociedade. O quarto de despejo do Varadouro é libertador, liberalizador de anseios e desejos que não pode ser encontrado em outros lugares. O cubículo em que esse eu poético se encontra expande a sua consciência e possibilita a visualização de que a vida, em seu sentido pleno só pode ser completa, ao se unir ao universo do Varadouro.

Nota-se, também, que esse espaço de aparente angústia se localiza no centro da cidade – décimo segundo andar -, tornando-se opressivo, regrado, cujo sentido deixa de ter significado para aquele que se descobriu como parte integrante de uma “fonia” muito maior, em que a liberdade de ser o que se pode ser, só é possível na união com o macrocosmo do Varadouro.

Em outras palavras, é sentir-se estranho dentro de um ambiente conhecido e vivido, mas que se modifica e se torna complexo a cada momento. O que foi visto, sentido e vivido hoje, amanhã é diferente. O humano, segundo Brandão e Oliveira (2001) tende a se acomodar a um espaço em que o reconhecimento de marcos e marcas buscam a acomodação dos sentimentos e as emoções pelos reconhecimentos dos mesmos na memória. É por isso que a paz dos cemitérios e sua pouca plasticidade espacial busca dar a impressão de tranquilidade, de descanso, de imobilidade. Todavia, na dinâmica urbana, em que as imagens, os marcos, as marcas, os pontos de reconhecimento do espaço modificam-se em grande velocidade, a inadequação do ente traz essa inquietação, esse, pode-se dizer, “desânimo”, por aquilo que é estranho. O quarto de despejo, na estética de Alves revela que, ao mesmo tempo em que a vida se reveste de uma verdade particular estabelecida como uma “presença selvagem” (ALVES, 2011, p. 19), já não se adéqua ao centro da cidade, não se conforma mais com personagens programadas para se comportarem dentro de um script pré-definido.

Na dinâmica do poema, os quartos de despejos que, durante o dia escondem e ocultam vidas, à noite se abrem como um contraponto ao que ocorre na “Disney” urbana de Bailly

(2021). São nesses quartos que a vida natural, que pulsa no homem “civilizado” busca a existência e experiência na materialidade carnal, sexual, íntima, que em outro espaço da cidade não seria possível de realizar. O quarto de despejo na ficção polibiana é representado pelas “poucas horas para esmiuçar o silêncio dos objetos escuros, [...] os leitos de palafitas, das “cabeças-de-porco” da cidade baixa” (ALVES, 2011, p. 56), que são a quintessência dos quartos de despejos, que a cidade luminosa expulsa de seu centro, porque é “Ali, no silêncio dos objetos indomáveis: a escova de dente, na lata vazia de biscoitos, as paredes sujas de sangue das muriçocas, e, nas fotografias em preto-e-branco, desfocadas pelo tempo” (ALVES, 2011. P. 56), que a vida se concretiza e se abrem divagações existenciais para a realidade dos “indesejáveis” da cidade, ao mesmo tempo em que serve de válvula de escape sensual para essa mesma cidade.

Na tessitura da vida dos quartos de despejos, o desejo, as vidas desencontradas que se cruzam nas ruas do Varadouro experimentam a existência da plenitude em hotéis – *rendez-vous* – com suas paredes decrépitas, manchadas de sangue, com odores de mofo, mas que oferece oportunidades de existência, principalmente às prostitutas que perambulam pelas vielas do bairro, e também aos moradores de centro que podem expandir e viver as suas vidas naturais, sem as regras daquele espaço:

Elas estão ali entre escadarias e corredores do primeiro andar. Ao mesmo tempo, em todas as partes. Sim. À deriva doutros lugares. Inclusive, perto do abajur lilás. Às vezes, por detrás as frestas, desfiguradas. Sem verniz. Assim mesmo, com frequência, ao lado da multicolor textura dos vitrais.

O patamar, no momento, habituado à penumbra, se alternava pelos discretos néons, pisca-pisca. É hálito memorial de prazer. O que é o caso. Isso. Por toda parte. Presentido nos corpos grudados de libertinagens nos banheiros. É assim que se perpetua essa noite sedutora a rebuscar em cada um dos distintos cômodos a epifania de Dante. (ALVES, 2015, p. 18)

Note-se que a descrição da voz narrativa fixa em descrever o espaço em seus detalhes, em sua deterioração, como se esse processo de passagem do tempo pelo espaço, além de revelar o íntimo dos mesmos, também revela o interior da alma dos que ali habitam. O jogo luz/sombra no pisca-pisca néon remete a um cambiar de vidas que passam por esse espaço e não deixam de se transformar pelo mesmo, impregnando-os dessa espacialidade, mas também deixando um pouco de sua espacialidade naquele meio. Os atos sexuais, os encontros homo e hétero é feito na surdina, quase como um crime que deve ser praticado sem testemunhas. A única testemunha é o espaço que, com sua penumbra tende a guardar os segredos do que “Elas” fazem e que seus clientes teimam em negar na vida pública do centro urbano. Suas vidas também estão envolvidas nessa penumbra, no jogo de esconde-esconde que os quartos

de despejos possibilitam. Suas portas, apesar de abertas, sem trancas, ou fechaduras possuem grades e paredes de aço quase impossíveis de serem rompidas. Como uma galáxia do grande universo que é o Varadouro, não entrega seus segredos de maneira fácil. É preciso mergulhar nesse espaço para que se possa conhecê-los e compreender a dinâmica da vida.

Mesmo assim, percebe-se haver o desejo das personagens de romper esse tipo de cordão invisível de fronteira entre o que se rejeita à luz do sol e o que se pratica na penumbra desse espaço íntimo. Parece haver uma “vontade de abandonar aquela casa, a casa da solidão, dos atos impuros [...]” (ALVES, 2011, p. 59), que se comungam entre aquilo que é aceitável na mente conservadora, com aquilo que é reprovável. Em tese, pode-se dizer que o quarto de despejo, na ficção polibiana, possui uma função quase que escravagista do burguês sobre os miseráveis e indesejáveis da cidade. Não se quer esse tipo de pessoa por perto do centro, mas também não se quer fora do espaço urbano, porque são por esses “indesejáveis do centro” que as paixões sexuais são satisfeitas.

O quarto de despejo, na ficção polibiana, não é, apenas, elemento composicional de um espaço de exclusão econômica, social e moral, não se identifica apenas como o lado pauperizado e desprezado na configuração urbana, mas sim como agente dinâmico de construção da própria espacialidade da narrativa polibiana. Como um universo que se constrói, atrai para si tudo aquilo que a estrutura burguesa de sociedade não quer, porém não tem coragem de se desfazer. São afinal:

[...] os odores. Pode-se sentir a umidade pelas paredes, o musgo impertinente, o lodo apodrecido do reboco. Contudo, menos o vão abaixo do tirante da janela. Aquele manchado por muriçocas, cheirando a coisa estragada. Observo: as paredes úmidas continuam descascadas. E excluídas das molduras dos antepassados (ALVES, 2011, p. 85).

A percepção espacial da descrição do quarto de despejo, configurado na descrição próxima ao confessionalismo da estrutura do Varadouro, liga os dois pontos da realidade urbana do claro, do limpo, do novo, e do desgastado, decrépito e em processo de destruição. Alves, possivelmente, ao seguir por esse caminho demonstra os pontos de trocas capilares na fronteira que se estabelece entre o centro e a periferia e supera a dualidade estabelecida entre essas duas dimensões. A periferia não sobrevive sem o centro e vice-versa. A necessidade de existência e de equilíbrio entre essas duas dimensões é que sustenta a cidade como um fenômeno humano e cultural dos povos.

No quarto de despejo, Alves busca criar uma percepção sinestésica desse universo excluído, mas compartilhado. Rejeitado pelo que se considera bonito e desejável, mas

compartilhado por todos. Comporta esse espaço como uma encruzilhada de desejos, de taras, de coisas proibidas, de lascívia compartilhadas nos olhares, nos encontros e na satisfação do sexo. Afinal, no quarto de despejo da ficção polibiana, todos os gatos que “miram pela janela” (ALVES, 2011, p. 61) compartilham das mesmas vivências e experiências de um ambiente que nega aquilo que não se deseja no centro, mas não consegue viver sem ele nas “noites de lobisomem”.

O quarto de despejo é, também, o ponto de encontro e de aventuras sexuais juvenis que Alves resgata das histórias de iniciação erótica, em que o jovem acaba se “apaixonando” pela prostituta, acobertado pelo espaço dos quartos de despejos e ponto de encontro:

Os olhos verdes. Cor de lodo do jovem rapaz que, nas noites de cerração, sempre referendada através da poeira da fábrica, aquela, fábrica de cimento, que se diz fiel amante. E, nos fins-de-semana, durante várias horas, atravessa aos pulos, as paredes do sobrado. Como se fosse uma enorme sombra. Continua. E. Talvez esteja ali, para se esconder do cotidiano, da namorada, da amante, dos arrufos do patrão, da infância perdida, dos laços em família, do medo. Por isso ele parece urrar. Com indizível força. E chora. Quando diz com voz embargada de desespero: bate na minha cara. Bate agora. Num enfrentamento incondicional com a própria vida (ALVES, 2015, p. 19).

A descrição ambientada no quarto inverte a óptica de observação. Não é mais o narrador se posicionando a partir do olhar espacial, ou mesmo da visão do centro sobre a periferia, mas uma mirada dessa periferia sobre as identidades que buscam a sua satisfação do sexo sem compromisso, desafiando, desde a fábrica de cimento “amante” do espaço do Varadouro, até a exposição do jogo sexual fundado em um masoquismo que não é permitido aflorar no centro urbano. A ação de fuga do “patrão”, da “família”, da “namorada”, isto é, do centro urbano, revela como Alves, vai descortinando, não somente a tara, mas também a vontade de realização e de satisfação desse desejo masoquista que não é permitido na centralidade da cidade, já que não se trata daquilo que não é “convencional”, nem aceitável para a moral burguesa.

Pode-se perceber que nesses quartos de despejos, onde o prazer a “cem réis” é vivido, ainda que por pouco tempo, ocorre a transformação do que é decrépito, em um refúgio que o homem jovem, com uma vida burguesa estruturada com “namorada, amante, patrão... família” vivendo uma atmosfera sufocante, grotesca, quase que insuportável, em busca de uma sonhada liberdade plena, mesmo que atravessando “aos pulos” as paredes e fronteiras entre as duas dimensões espaciais da dualidade centro/periferia. É um cansaço em relação aos papéis de personagens definidos e configurados no centro da cidade que necessita de uma escapatória que os quartos de despejo oferecem de maneira barata. No entanto, esse jovem de olhos

verdes, ao se deparar com a vida pulsante desse espaço percebe a falsidade da vida que leva fora do macrocosmo do Varadouro e compreende, de maneira quase desesperada, a não vida que possui na dimensionalidade do centro urbano.

## 4.2 O MANGUE

O espaço do mangue que Alves trabalha é detalhado na obra *Varadouro* (2011), livro de prosa poética, é uma revisitação personalíssima da história da Paraíba e da cidade de João Pessoa que se desenvolveu às margens do rio Sanhauá. Alves revisita o conceito de mangue, na vertente biológica e também transmuta o seu sentido, estabelecendo uma visão de border, ou fronteira de reciclagem da vida, das pessoas e de valores do espaço do Varadouro. Para a Biologia, o mangue é um berçário da vida marinha, principalmente de frutos do mar. É, pode-se dizer tratar-se um processo biológico que se dá em águas salobras e mornas em condições ambientais específicas. Apesar da lama, do cheiro e matéria orgânica em decomposição, o mangue, hoje protegido por leis ambientais, é repositório de vida, de renovação da vida e de sustento para muitos caiçaras que vivem da extração econômica dessa região.

Varadouro (2011) ao descrever o mangue como um espaço formador e transformador da cidade da “cidade da Parahyba”<sup>9</sup>, como esse berçário de vida, a partir do espaço do Varadouro, que foi onde a cidade começou, deixando de lado o novo centro e a parte moderna da cidade. As águas do oceano, a correnteza do Varadouro leva para essa localidade toda sorte de resquício de uma cidade que não quer conviver com o seu lado mesquinho, torpe e sujo. O mangue, na poética e na ficção polibiana, é o depósito de rejeitos da cidade: dos meninos de rua, dos michês, das prostitutas, dos homossexuais, dos punguistas, dos assaltantes e de toda sorte de desvalidos que a cidade produz e mói sem piedade e que se ancora nesse repositório de vida para ser transmutado em uma vida nova, em novas personalidades. O Mangue polibiano, não somente cria novas vidas, mas também, dá sentido às demais vidas que se entrecruzam no espaço do Varadouro.

Oliveira (2020), fazendo uma digressão sobre o mangue a partir de movimentos artísticos, estabelece uma correlação entre o espaço do mangue e sua simbologia em um novo espaço que o sustenta, como força de representação dentro da visão do mangue como berçário de criação e de transformação da vida. A partir da produção musical de Chico Science e o seu “manguebeat”, Oliveira pontua o mangue como sendo um “espaço de criação divina” (p. 167) que se transforma e se enche de vida a cada ciclo de maré. Essa figura simbólica remete aos

---

<sup>9</sup> Trata-se do antigo nome da cidade de João Pessoa

estudos de Tânia Lima (2007) e sua tese a respeito do mangue como sendo o berçário da criação divina, composto de sete ciclos criativos, como foram os sete dias da criação do mundo, feita por Deus.

Para Lima (2007), o mangue, como figura simbólica, não só representa a criação, como também a evolução genética do homem na narrativa bíblica. Enquanto nesta, Adão e Eva caíram pelo pecado da desobediência por comer o fruto proibido, instigados pela serpente, na tese de Lima não há a noção de “queda” pelo pecado, mas sim a transmutação do velho para o novo, do que está prestes a acabar e definhando, para a migração para outra vida. A serpente, no mangue polibiano, aplicando-se os conceitos de mangue e rio de Lima (2007) não gera morte do homem. É justo o seu contrário. O mangue polibiano gera uma vida eterna pela constante transformação daquilo que estava para morrer.

A escrita polibiana assume, de início, o mangue como essa força espacial que destrói e reconstrói a vida pela passagem constante da serpente líquida que é o rio Sanhauá, depositando o entulho, o lixo, a podridão dentro do mangue para, a partir deles gerar novas formas de vidas cujas visões não são as representações idealizadas que a sociedade burguesa tem de si, mas sim a realidade rejeitada que o centro da cidade joga para longe de si e que é colhido como matéria prima de novas vidas pela transmutação (metanóia) da essência humana que terá seu dinamismo no espaço narrativo do Varadouro.. No mangue polibiano, há uma variedade de “miasmas de mangue/enclausura argila orgânica de tiriri” (ALVES, 2011, p.15) cuja representação de vida não aponta para uma renovação, mas sim para uma transformação daquilo que é jogado e que teima em reaparecer, às margens do Sanhauá com toda a complexidade da face humana.

Os miasmas – na medicina moderna eram vapores que causavam doenças físicas e mentais nos humanos por estarem respirando esses gases –, gerados pelo mangue polibiano representam essa transformação da vida que se modifica com o ritmo das águas, de maneira que o seu resultado é fruto da própria rejeição da vida natural pela artificial do centro urbano, feita pelo homem de seus desejos, taras e perversões.

Uma alegoria bastante pontual, ainda que pueril, é o saco de lixo jogado em rios e córregos que volta para as casas dos moradores ribeirinhos na primeira enchente que ocorre no local. Esse tipo de ciclo perverso retrata um tipo de sociedade que foi abandonada e é duas vezes punida: a primeira pela ganância de outros homens e a segunda vez pela ação da natureza. Alves, pode-se perceber, não busca punir o homem que vive à beira do mangue, muito menos fazer uma contraposição à Disneylândia. Essa característica, muito

provavelmente está fora de sua cosmologia espacial de transformação que o mangue traz para o Varadouro e que se tornou o centro de sua narrativa e poética, parta mostrar a vida pulsante e inebriante que o mangue traz com todas as suas dinâmicas e ação à beira do rio.

A serpente encantadora para Alves é o Sanhauá, que encanta o paraíso do mangue e é cheia de “infinito bicho inaudito/a rastejar estigma de mangue” (ALVES, 2011, p. 25), serpente essa que se revolve em ciclos de construção/destruição/transmutação. A dinamicidade dessa serpente líquida, no seu “rastejar estigmas” aponta para as vidas e pessoas, com suas angústias, suas cicatrizes, seus dissabores que necessitam ser transformados pelas águas salobras do mangue polibiano. O mangue é uma terra em que não se passeia sem precaução, já que ele “preserva a geografia da morte” (p. 28) nas faces dos meninos de rua, na ousadia do homossexual e na vida dissoluta das prostitutas sempre prontas a regurgitar a água do mangue naqueles que os procuram para satisfazer as suas taras.

Todavia, é sensato tentar estabelecer, ainda que de maneira provisória um significado ainda mais profundo para o mangue, não somente a partir da ficção polibiana, mas também nas tradições religiosas africanas e no sincretismo brasileiro das religiões de matriz africana. De acordo com Prandi (2001) Nanã Buruquê, divindade da lama, deu para Xangô um punhado de lama de mangue, tornando-se esta a matéria de começo de tudo o que existe. Dessa matéria, Xangô criou o homem e a mulher e o mundo primitivo. Observe-se que o relato de matriz africana é muito próximo ao relato do Gênesis da cultura judaico-cristã. Tudo começa com um pedaço de barro, ou lama, tirado do mangue, berço inicial da vida, e, a partir dessa lama de mangue o “logos” é criado e se sobrepõe à “doxa” primitiva do mundo.

Em tese, a ficção polibiana refaz o mesmo processo mítico relacionado à lama do mangue e a criação da vida, tendo como ponto de partida a matéria presente que, no evoluir e movimentar-se da *border* entre o centro e a periferia, naquela zona de “toque” entre essa dualidade, a lama que o centro joga de si é a matéria que a ficção polibiana utiliza para a criação de nova vida, assim como os primitivos orixás se utilizaram da lama para criar o homem e a vida na terra.

Nessa perspectiva analítica, Lima (2007) faz uma série de recortes retirados do folclore do norte-nordeste brasileiro sobre a deidade da lama, ou os protetores da lama que habitam os manguezais. Ora essas divindades aparecem como uma serpente, ora como o boitatá e sua chama azulada, ora como uma senhora idosa conhecida como “mãe do mangue”. Nessa tessitura de folclore e sabedoria popular Alves, pode-se perceber, incorpora a visão mítica sobre o mangue com sua força genética de criar vida, de dar voz a essa vida e de

transformar o lixo, a sujeira e o desprezado em novas vidas que se alimentam das imoralidades da bela cidade que rejeita a si mesma com seus defeitos e pecados, escondendo as suas taras e perversões no espaço do Varadouro, onde a vida natural acontece e se metaboliza com tudo aquilo que é rejeitado pelo centro.

Alves, ao transformar o espaço do Varadouro em um centro cósmico, ou um atrator cosmológico da vida que se transforma pela lama do mangue, provavelmente assume a mesma cosmovisão de Eliade (2001, p. 123), pois este pontua que “o cosmo é um organismo que se renova periodicamente” em um ciclo de vida e morte e morte e vida. A vida precisa morrer para dar lugar a outras novas vidas, e assim por diante. O mangue de Alves é um cosmo habitado por uma pulsação de vida diferente, cujos espaços descritos em sua estética “embora convivendo com a morte” (ALVES, 2017, p. 56) apegam-se à vida de maneira quase teimosa, ainda que esteja fadado a submergir nesse lodo e lama que tudo transforma e tudo apodrece.

A renovação periódica que Eliade (2001) faz do cosmo não é somente simbólica, ou mesmo ontológica, mas sim real e pontual, cujo movimento, dinâmica e inércia indicam a transformação do espaço em si e a necessidade de geração de vida. Há, para isso contribuições da astrofísica e da astronomia mostrando como o ciclo de vida e morte de estrelas lança os tijolos fundamentais da vida para o espaço circundante, de maneira que a vida possa, em algum momento, surgir, renovada e forte, pelo menos no campo da teoria e da especulação. O mangue, em seu aspecto físico faz esse mesmo movimento periódico, destruindo vida para criar vida. Matando o velho para servir de alimento ao novo.

A descrição polibiana do entorno do mangue do rio Sanhauá, também é uma mirada histórica da construção da própria cidade de João Pessoa, ou Cidade da Parahyba, como era o seu antigo nome, antes de 1930. A visão da cidade, ali, aos pés do Varadouro é a de:

[...] grandes terrenos baldios e dos sobrados do período colonial, à contraluz do amanhecer, digamos, parece esconder do mundo, o espaço circulante das pessoas, dos sons, das cores, dos palavrões, dos animais vadios nas ruas, ladeiras, e becos cinzentos a cidade. Tudo por conta da neblina abusiva se misturando com o monóxido, pouco a pouco, se evaporando do bueiro das fábricas. Além do mais, se destaca a olhos vistos, a curvatura irregular dos telhados (ALVES, 2017, p. 71).

O espaço narrador demonstra já haver essa luta entre o vazio e a pulsação da vida, em que “sons”, “cores”, “palavrões”, envoltos na neblina ancestral que contém os elementos vitais de transmutação da vida, estão em jogo dinâmico com a formação da vida em si. Na gênese da “cidade da Parahyba”, a transformação do espaço, pela vida pulsante dá a velocidade necessária para que ela se estabeleça e comece a transformar o que há em seu

redor. Os terrenos baldios vão dando lugar às construções, o silêncio primordial, pode-se notar, abre espaço para o vozerio, para a vida inicial, cuja força transforma aquele espaço, molda-o à existência humana e amolda o humano àquele local, como se houvesse uma perspectiva caleidoscópica de organização da vida e incutisse, em seus moradores, a consciência de espacialidade e organicidade de identificação do homem com o seu local.

Pela visão do mangue polibiano, é a cidade que se transforma, que se destrói, que se torna obsoleta em um ciclo de vida. Sua vida está de costas para o sol, para a luz e para a força criadora da natureza. Essa característica é marcante e atratora no mangue construído por Alves que se dinamiza no espaço do Varadouro. Em relação ao centro urbano a cidade teima em uma perenidade cujos fundamentos estão baseados em uma superficialidade “disneylandizada” que Bailly (2021) descreve. Entretanto, mesmo que de forma imperceptível, o mangue vai se infiltrando pela cidade, desbotando as tintas, manchando de limo e lodo as paredes, os azulejos portugueses, o processo fabril e a vida em si. Esse movimento pode-se apontar, tenderia a ser evolutivo, até mesmo para o centro urbano, todavia, a transformação superficial do centro, apresenta-se como um freio para esse fato. Mesmo assim, a narrativa de Alves mostra como, ao longo da história, o mangue foi configurando a periferia à sua dinâmica de ser, e também, afetando o centro da cidade, ainda que esse queira a perenidade das transformações apenas superficiais.

O mangue polibiano, expulsa aquilo que é considerado tolerado, bonito, aceitável para a sociedade e o substitui pela criança de rua, cães vadios, decrepitude, michês, prostitutas, bêbados, arruaceiros que se articulam na *border*, ou seja, nos becos, nas vielas, nas ladeiras do Varadouro exclamando a vida renovada, despida dos figurinos das personagens do centro urbano. A mirada que o narrador lança sobre esse espaço é a do *flâneur* que passeia e observa de maneira analítica toda essa pulsação de vida e a transforma em matéria estética, demonstrando a sua dinâmica de transformação.

Há que, todavia se compreender o conceito de *flâneur* na perspectiva de busca, de procura, de esquadramento de algo. O *flâneur* é o andarilho desocupado que, não tendo chamado a atenção de ninguém. Porém, não se deve compreender o *flâneur* como um vagabundo, sem teto, ou mesmo um vagamundo sem direção e objetividade. O *flâneur* polibiano é o andarilho intencional, o vagamundo que, incomodado com a estática própria, ao andar procura um sentido profundo em todas as relações que se estabelecem no espaço em que se encontra, podendo, assim, com mais capacidade, observar e analisar e interpretar o que ouve e vê a partir dessas experiências.

Para Bailly,

O movimento do *flâneur* se distingue daquele de quem se desloca no interior da cidade com um objetivo particular, esteja ele ligado, ou não à sua rotina, ou à exceção. Desse modo, ele também se distingue do movimento do turista, e até mesmo do movimento do viajante. O *flâneur* pode ser um *flâneur* apaixonado, exclusivo, assim como há em sua busca espécies de paradas e de parênteses, há também, no próprio seio da atividade, bolhas de flânerie, puros momentos pensativos além dos transportes coletivos (BAILLY, 2021, p. 177-178).

Para Bailly (2021) o *flâneur* não é um andarilho à toa, ou mesmo um passante sobre a espacialidade da cidade. Possui uma visão apaixonada, curiosa, analítica e aguçada sobre as dinâmicas de acontecimento por onde anda. Esse “andarilho” busca, em suas observações compreender como as relações humanas se desenvolvem, como o espaço em que está são projetados como um microcosmo que adensa as relações, transformam o comportamento das pessoas e busca chegar a uma visão holística dessas relações.

O narrador que observa e analisa o mangue polibiano tem essa característica de andarilho, ou *flâneur*, cuja paixão não é o resultado do mangue, mas do mangue em si, em suas transformações e em suas dinâmicas de destruição e criação de vida. Ao lançar o olhar sobre o mangue polibiano, esse narrador *flâneur* se encanta com essa dinâmica e com a movimentação que a maré, influenciando o Sanhauá traz aquilo que a cidade não quer para dentro de si, para ali poder transformar esses rejeitos de vida em novas vidas que se opõem à vida urbana. É quase irônico esse movimento observado pelo *flâneur* em relação ao mangue e às pessoas da “cidade da Parahyba”, ou o bairro do Varadouro.

A observação do andarilho sobre o Varadouro é avassaladora, já que este “ainda pulsa/vive/explode cheio de sangue/entrecortado de mangue” (ALVES, 2017, p. 53), pontuando a resistência da vida, da transmutação do espaço e das dualidades existentes no meio urbano. Nessa observação feita pelo *flâneur*, não se pode deixar de observar como os detalhes íntimos da dinâmica do mangue polibiano estão ligados aos próprios ciclos de vida e de morte que o mangue recicla e devolve para a cidade, retroalimentando-a com tudo aquilo que ela rejeita durante a luz do dia, mas busca a sombra da noite para poder satisfazer suas taras e desejos. O mangue polibiano é terra de descaminhos, é serpente líquida que transforma a terra e devolve ao homem exatamente aquilo que ele quer, embora não confesse esse querer é a zona limítrofe entre duas espacialidades representado pelo centro e a periferia, em um movimento de atração/repulsão de vidas e espaços. O mangue polibiano é um “entre-lugar” (SANTIAGO, 2003) de renovo e destruição cuja luta contra a artificialidade das construções humanas podem demorar a serem derrotadas, mas o mangue, no final, sempre vence. O entre-

lugar de Santiago (2003) pode ser compreendido como sendo a *border* anzalduana que, ao contrário do que se pensa, não é limitador, ou separador de espaços, mas uma série de capilares que os une e os transforma mutuamente.

A visão polibiana de mangue é :

Como um nervo exposto,  
 No ventre do mangue,  
 Sangue,  
 Crustáceos rebelados,  
 Fauna assassinada:  
 - dentro dos currais  
 Jogos firmes dos puçais  
 salgada ingênua chaga  
 de rubras bolhas de água (ALVES, 2011, p. 45)

Sua dinâmica é sensível a qualquer mudança que possa perturbar esse ciclo de transmutação da vida, uma vez que esse mangue não é apenas um acidente físico, ou mesmo um dado real da natureza. A transmutação que Alves faz do mangue encontra-se no conceito de dádiva, ou de presente da natureza para dar sentido à própria “cidade da Parahyba”. Seu “nervo exposto”, sua “fauna assassina”, “salgada”, transmitem a sensação de não estaticidade, de rebeldia, de não conformação aos movimentos que o homem tenta fazer para domá-lo. Esse mangue polibiano, como espaço de geração e transformação da vida, com suas “chagas” é que procuram demonstrar que, como espaço de transformação, faz o espaço da cidade depender dele para a sua própria existência.

O mangue, na poética de Alves está vivo. É um espaço que sente, que sofre e que protesta contra a poluição dos esgotos da cidade. Como é um espaço de transmutação da vida procura a sua autopreservação, pois dele depende não somente a vida marinha, mas também a vida do Varadouro. Esse “nervo exposto” é sensível, é dolorido, percebe-se matando a gente pobre, desamparada do Varadouro, pois:

Arrasta do esgoto enorme  
 Parco alimento disforme  
 Pirão d’água, boca tesa  
 Golfadas de peixe à mesa

Se não bastasse fato impune  
 Miséria, lívida faca de dois gumes.

Turva água  
 Turva mágoa  
 Exército de pescadores  
 Arrumando insanas dores  
 Debaixo de lençóis de lama.

Sob sensual miragem

Sumidouro selvagem

Sob uivo acuado do homem  
Escoam engodos que o consomem (ALVES, 2011, p. 46).

“Águas turvas”, “turvas mágoas”, “dores”, “uivo” parecem trazer para a leitura uma reação firme da vida contra um processo de descaracterização do espaço do Varadouro moldado pelo mangue polibiano. É como se o mangue buscasse sua perenidade de transmutador de vida, à aridez que a estética superficial do centro urbano tenta impor sobre ele. Pode-se dizer, ainda que de maneira *en passant*, que a poética de Alves sobre o mangue, clama contra um processo de maquiagem que arranha apenas a superfície, porém busca descaracterizar a sua identidade ancestral de transformador da vida do paraibano que surgiu nas margens do Sanhauá.

*Varadouro* é um potente poema épico, com entrelaçamentos de temas que vão do comum ao sublime, cantando essa diversidade e denunciando a poluição, o adoecimento e morte de pessoas, seja pela contaminação do peixe que os alimenta, seja pela contaminação da lama do mangue que gera a vida. Esse mesmo mangue que dá a vida ao bairro, aos poucos, está sendo forçado a matar a sua cria pela ganância dos que vivem fora desse cosmo. O embate da dualidade entre centro e periferia, nesse caso, apresenta a sua face de atrito e de repulsão, querendo demonstrar a necessidade de preservação, conservação e proteção ao gerador de vida do Varadouro.

Na mesma linha de produção épica em que o mangue figura como espaço de primeiro plano, *Acendedor de Relâmpagos* (2018) coloca esse espaço como resistência que remonta à chegada do invasor/colonizador. Canta a história de seu povo na figura de Antônio Lavrador que, ligado ao mangue e ao pântano, busca um espaço de liberdade, de justiça e de paz:

Nas vísceras dessa lavoura  
Sertão, algas, vespas, rodeio.  
Antônio Lavrador rompe esteios  
Sobre sua façanha,  
Nenhuma manha.  
Plaina fulguerosa navalha feudal  
No discurso patriarcal  
De cobaias & tocaias  
Antônio Lavrador  
Fez-se espanto  
Dentro do pântano (ALVES, 2018, p. 27)

*Acendedor de Relâmpagos* segue na linha épica de *La Habana Vieja* e *Varadouro*, como se Alves quisesse construir uma trilogia épica de dois povos diferentes, mas que sofreram o mesmo tipo de exploração e submissão a um invasor que trouxe a sua cultura, a

sua língua, a sua religião e transformou homens livres em escravos. Antônio Lavrador é a personagem telúrica, ligada à terra, ao mangue, ao sertão. Busca por justiça, busca um espaço para o descanso, mas só encontra violência e tomba vítima do jaguncismo matador.

Na construção épica, diferente da Epopéia, o tema é variado, a construção é livre, sem as regras e métricas que fizeram do estilo grandiloquente. Se a epopéia trata de tema heróico universal, tendo um herói quase divino, protegido pelos deuses e destinado a grandes feitos, a poesia épica possui tema focado, com a presença de um quase “anti-herói”, cuja vida se estrutura e se direciona a partir de suas escolhas e seus desejos. Não há uma predestinação na vida do herói da poesia épica, muito menos um adensamento de um povo em uma figura. Pode haver características de parte de um povo, mas não de um povo todo com um objetivo único.

*Acendedor de Relâmpago* (2018) descreve esse herói na figura de Antônio Lavrador e sua luta contra um sistema que é bastante comum na espacialidade do Nordeste do Brasil. A sua luta não é a luta de um povo como um todo, mas sim a representatividade de parte desse povo, marginalizado, excluído da espacialidade de centro e da ideologia burguesa de vida. Antônio Lavrador, pode-se perceber, não se trata de simulacro de “Cristo”, ou mesmo de antípoda burguês. Ele é o homem, o indivíduo, que na vivência espacial, consciente do seu “eu” dentro desse espaço, busca por justiça e paz para si e para a sua família, e paga com a vida essa busca por justiça.

A construção visual da introdução de *Acendedor de Relâmpagos*, muito se assemelha com uma enxada, instrumento do trabalhador da terra, do homem que, ao tomar consciência de si no espaço da terra, e, mais especificamente do mangue, como o Sanhauá em época de cheia, transborda e inunda as ruas do Varadouro. Mas, se o rio e o mangue trazem a renovação e a transmutação da vida, o transbordar da consciência de Antônio Lavrador o leva ao encontro com a morte por encomenda.

### 4.3 A PROSTITUTA

Um dos temas presentes na estética polibiana, principalmente em sua prosa, é o da prostituta, ou a “mulher da vida” (ALVES, 2013) que percorre as ruas do Varadouro e da parte velha da cidade de João Pessoa. Essa mulher, que se esconde em quartos de despejo, tem o hálito “recendendo a cigarro e a cerveja” se liga à figura do mangue como o resto que a sociedade pessoana rejeita durante o dia, mas a busca durante a noite.

Sua presença, constante é perceptível, ainda que durante o dia seja sombra, ou mesmo um andar, ou palmilhar pelas ruas antigas. Na “estrada de Bayeux/gargalho rutilante/via de acesso ao Ponto/Cem-réis, antes” (ALVES, 2011, p. 36) vende carne humana para a satisfação do gozo dos homens de negócios, para altas autoridades públicas e acaba por se mesclar à própria identidade da cidade, tornando-se um ícone de iniciação de jovens, equilíbrio de famílias e meio de sobrevivência da prostituta.

Park (1984) ao analisar o tema das “zonas morais”, ou espaço em que se encontram as prostitutas – não se fala da acompanhante de luxo, mas sim da mulher degradada que se assume como a “puta” – aponta haver no espaço urbano esse tipo de zona que todos sabem, todos conhecem, porém todos negam a frequência. Para Park essa construção mais do que espacial, mas sim comportamental faz parte de um jogo moral e social em que ambas as partes se toleram porque necessitam uma da outra. A diferença, nestes casos estaria no fato de que a prostituta seria o lado menos glamoroso dessa sociedade, mesmo sendo fundamental para o equilíbrio e a paz da mesma.

Candido (2018) em sua dissertação sobre a figura da prostituta em contos de João Antônio traz uma leitura prolífica sobre o papel da prostituta ao longo da história. Apesar de não partir do lugar comum de que esta é a “mais antiga profissão do mundo”, discorre sobre seu papel ao longo da história e de passagens marcantes, tanto na Bíblia, quanto em obras artísticas antiga, medievais, moderna e contemporânea. A “puta”, nome mais direto, mais agressivo e mais injurioso que a sociedade aplica a essas mulheres, conota sua rejeição, sua tentativa de apagar a existência delas no meio social. Mesmo São Tomás de Aquino, apesar de toda a sua piedade, não deixava de compreender a função da prostituta no desenho da sociedade. Gaspar (1988), retomando São Tomás de Aquino traz um aforismo do santo sobre a prostituta e a prostituição: “retirem-se as cloacas e tudo se encherá de imundície; retirem-se as meretrizes e tudo se encherá de libido”.

O espaço da prostituta, na espacialidade polibiana do Varadouro não é limitado aos hotéis e quartos de despejo. É um espaço conhecido, com identificações e ponto certo. Pode-se ter contato, com elas do:

Sublevado ancoradouro obreiro

Tecido em amordaçada tessitura  
 “gramícea” aflora matreira planura  
 Do homem/caranguejo, do Hotel  
 Globo, das oficinas de carro,  
 Do ranço dos secos e molhados,  
 Das putas da Maciel Pinheiro

A pensão de D. Sérvula, fauna, ostra  
 Açoitada em lama e fezes, mar revolto  
 Concubinato inexorável, intrínseco, morto,  
 Asilo desnudo ao lombo do rio insolente

Árvore, figueira  
 Embevecida  
 Contando Trancoso  
 No marginal pouco (ALVES, 2011, p. 52)

A estética polibiana apresenta os espaços de encontros, das relações “a cem-réis”, em que o sexo possui um valor definido, o gozo do prazer fora de casa é encontrado, seja no “hotel Globo”, na “pensão de D. Sérvula”, ou em espaços abertos de “árvores”, na “lama”, apontando haver uma dinâmica de renovação que o sexo pago traz para todas as opressões e superficialidades que a vida do centro urbano imprime sobre as pessoas.

A prostituta transita pelo espaço do Varadouro, não possui local específico para a sua atividade, podendo ser o “Hotel Globo”, “as oficinas de carro”, lojas de “secos e molhados”, ou mesmo na rua. Seu ofício está em plena harmonia com o espaço do Varadouro, do mangue e das ruas. Sua atividade, vista como uma válvula de escape para as tensões do cotidiano, mas sempre correndo riscos de violência, de morte, isto porque,

O Varadouro  
 Ainda pulsa  
 Vive  
 Explode cheiro de sangue  
 Entrecortado de mangue (ALVES. 2011, p. 53)

Alves, também aponta, na profissão da “puta”, o risco de vida, o sangue que pode ser derramado quando, ao se confrontar duas espacialidades, diferentes em suas aparências, mas que, em sua essência, unem as duas dualidades espaciais em uma mesma plataforma de vida. São os espaços que se fundem e se estranham daí podendo resultar em morte e em sangue derramado.

No contexto que Candido (2018) analisa, a percepção da prostituta na história humana é resultado de uma construção sociológica e comportamental voltado para o erotismo humano. De início sagrado, logo depois pecaminoso e sujo, para em seguida tolerado e, por fim aceitável dentro de uma construção religiosa, cultural, social e psicológica da sociedade. A prostituta cultural, da Grécia antiga, transmutou-se na prostituta de rua na obra polibiana. Aquela que no Judaísmo e início do Cristianismo deveria ser apedrejada, ou mesmo queimada viva na fogueira, passou a ser protegida como alguém, ou algo que deve ser aceito, pois há a

necessidade de uma válvula de escape para os homens lúbricos, uma porta de entrada para o jovem de boa família poder conhecer o sexo e a sexualidade.

Bhabha (2013) ao fazer um estudo sobre o estereótipo lança luz sobre como Alves descreve as prostitutas do Varadouro e da cidade velha de João Pessoa. Para Bhabha, não é uma simplificação de representação da realidade, mas sim uma simplificação da própria realidade, haja vista essa realidade ser cristalizadas em formas arquetípicas inamovíveis e paradas no espaço e no tempo. No caso da prostituta, a simplificação envolve elementos comportamentais e sexuais muito mais profundos que desloca a visão do proibido, do inacessível, do imoral, ou tudo aquilo que não se pode fazer dentro de casa, faz-se fora, em outro espaço onde a moralidade é mais fluida e, pode-se dizer, mais plástica em relação ao espaço do centro da cidade.

Alves (2013), em *Varadouro*, ao discorrer sobre a origem de João Pessoa – antes de 1938 a cidade chamava-se Cidade da Parahyba -, coloca essa figura na gênese da própria cidade como ente organizador e canalizador da força masculina que desbravou o espaço onde hoje se encontra a cidade. Essa prostituta ora é a lama do mangue, o vento do Sanhauá, a risada debochada na madrugada, a válvula de escape do militar, do médico, do advogado e mesmo do padre, do militar e dos estivadores que buscam seus favores a “cem réis, antes” (ALVES, 2011).

A prostituta polibiana assume uma função catalisadora de todas as forças e de todos os instintos humanos que vai agregar e dinamizar aqueles destinos criadores, e vontade de construção da civilidade em local ermo, com a natureza contrária e o mangue criando vida através da morte. Sua vida vai “se espichando/alastrando/feito bicho/fixo/ à borda do rio/ fruto intuitivo/sargaço vivo/no seio da cidade” (ALVES, 2011, p. 45). Acaba por fazer parte, se não da dinâmica da sociedade “de bem”, mas dos seus meandros, da vida que pulsa para além das convenções. A prostituta torna-se, em tese, a força motriz que faz com que a sociedade ande, produza, trabalhe e gere novas vidas que serão por elas iniciadas.

Há, todavia, no texto polibiano uma construção contraditória que reflete o medo da sociedade com a prostituta. Se ela é a sacerdotisa do sexo cultural, orgânico e original da força que construiu João Pessoa, só pode ser assim se mantiver próxima à sua origem: as margens do Varadouro e o mangue do Sanhauá. Há um limite de espaço de caminhar dessa prostituta. Ela não pode passar para a “Disneylândia” que o centro da cidade representa, ou mesmo para os locais de poder, ou de decisão da vida da cidade. Tais quais as prostitutas culturais gregas, sua atuação depende de conjunções e dinâmicas específicas.

Ela é procurada à noite, sob a escuridão do anonimato que se descobre nas *Noite do lobisomem* (ALVES, 1991). Tanto a prostituta, quanto o homossexual são os seres ativos de uma relação que se inicia acanhada, quase que ingênua e restrita aos bares e botecos que margeiam o Varadouro. Ao fim, na madrugada, tornam-se os oráculos da divindade que leva o seu “cliente” ao paraíso, para depois arrancar-lhes a pele, os cem réis, como paga de seus favores e serviços.

É interessante o modo como Alves desnuda a figura feminina na personificação da prostituta como uma simplificação da realidade (BHABHA, 2013). A prostituta polibiana não é e não quer ser uma simplificação da representação da realidade. Ela não representa nenhuma categoria, mas apenas a sua própria realidade, sua vivência é intrínseca a ela mesma, sem projetar, ou mesmo cristalizar algo que vai além dela. Se para Bhabha (2013) a representação não é uma “simplificação”, um estereótipo que busca a reflexão de uma classe, de um movimento, ou mesmo de um aspecto da sociedade, para Alves há a cristalização daquilo que ela é: uma representante de si mesma, uma realidade de si mesma que, tal qual o Sanhauá, carrega mansamente as vicissitudes da vida, as amarguras da existência, o gosto de “cerveja e vômito” (ALVES, 2011) na boca e a frustração após o ato sexual, principalmente com a parcela da sociedade que a torna abjeta durante a luz solar.

Candido (1976) pontua que a materialidade da obra literária carece de um agente individual que dê forma ao que ele vê, ouve e participa no meio social, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o fato de que a obra literária é um contrato ficcional entre o artista e o escritor. Surge dessas duas afirmações uma problemática de fundo relacionada às personagens que desfilam, neste caso específico, na estética polibiana: até que ponto a prostituta é uma personagem de ficção e não uma condensação da realidade?

Rosenfeld (1981) ao debater o tema da personagem de ficção procura elucidar a diferença entre a realidade e a ficção. Por mais convincente que a personagem de ficção possa parecer, ela é fruto da criatividade e da intencionalidade do autor. Sua existência se deve ao autor da obra ficcional. Ainda que personagens como Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, ou Nelsinho em *O Vampiro de Curitiba* possam parecer palpáveis, críveis como *personas*, suas existências habitam o mundo da ficcionalidade, mesmo sendo a realidade algo muito mais duro, chocante e apavorante que a personagem de ficção.

A prostituta de Alves é essa personagem que “personaliza” a realidade, mas não se confunde com ela, ou mesmo transita entre a ficção e o real. Mesmo havendo, na matéria de inspiração, a visão do *flâneur* sobre a realidade das ruas, vielas e becos do Varadouro, a

complexidade dessas personagens refuta a simplificação, ou a categorização de representação do ente pelo todo. A prostituta de Alves é, um ser em si, complexo, mutável e mutante que segue o ritmo do mangue, do rio Sanhauá e da configuração espacial do Varadouro.

No conto *As Moças do Sobrado* (2015), a voz do narrador envolve a personagem feminina da prostituta, nos quartos de despejos, em sobrados decadentes, em casas lúgubres ao mesmo tempo em que as reveste de uma dignidade e altivez que as tira do mundo da ficcionalidade e faz o seu leitor crer tratar-se de uma *persona* de carne e osso. A descrição dessa personagem angaria a simpatia do leitor pelo revestimento dessa dignidade que outros não têm isto porque,

Elas estão ali entre escadarias e corredores do primeiro andar. Ao mesmo tempo, em todas as partes. Sim. À deriva doutros lugares. Inclusive, perto do abajur lilás. Às vezes, por detrás das frestas, desfiguradas. Sem verniz. Assim mesmo, com frequência, ao lado da multicolor textura dos vitrais. [...] E as moças do sobrado sabem que estão ali para reavivar, fantasticamente, esse furor chamado desejo. E, a cada minuto, louvar a presente euforia. Nada mais que fanfarras. Ora, o falo do desbunde a parir da asneira geral. Secular. Aqui, no sobrado, de um jeito, ou de outro, tudo se dilui. Exceto o apego proeminente de um público restrito. Indissolúvel. Entranhado no contingente da paixão. Supõe-se. Despudorada. Com um beijo na boca. De alguém desconhecido. Ai está. Mais afetuossíssimo, às vezes, sim. Outras não (ALVES, 2015, pp. 17/18).

A posição espacial em que essas “moças do sobrado” se encontram, apontam para, de um lado, os quartos de despejos, vinculados a um mundo que se comunica e se dinamiza com o espaço aberto do Varadouro, e, por outro, às pensões, hotéis, ou *rendez-vous*. Quartos alugados por dia, ou hora, em que ela recebe seus clientes do centro da cidade que vão até ali, rompendo a fronteira dual centro/periferia, a fim de poder desfrutar um prazer proibido. Essas moças caminham e se movem como se fizessem parte do espaço narrado, como se estivessem impregnadas e fundidas, de maneira que, o tempo pode passar, todavia, elas continuam ali, em um testemunho quase diáfano da mutação que o espaço produz nelas.

A prostituta na descrição de Alves (2015) quase se assemelha às rosáceas dos vitrais das grandes catedrais europeias em que cenas da “Madonna” com o Cristo são apresentadas de forma multicolor, que não agride aos olhos, mas trazem um ensinamento e uma lição de moral sobre a dignidade da mulher, ainda que “desfiguradas” pelos excessos, pela violência do homem, ou mesmo pela destruição provocada pela bebida. Há simpatia e orgulho nessa mulher. Ao apresentar-se “sem verniz”, desnuda toda uma vida de luta, de sofrimento, de garra e força contra toda uma sociedade que a despreza durante o dia, mas a procura durante a noite.

Essa personagem ficcional não busca uma representação da realidade, ou mesmo uma alegorização da realidade. Ela é a realidade dentro da ficção, pois é fruto de uma vontade externa criadora da obra literária, que traz em si uma visão de mundo e um conhecimento da realidade experimentado pelo criador dessa personagem. Busca, não angariar simpatia, ou mesmo comiseração por parte do leitor. Tais quais as prostitutas cultuais dos templos antigos e dos “dálits” hindus, são intocáveis e repugnantes durante o dia, mas a fonte do gozo proibido, a satisfação da fantasia e das taras inconfessáveis durante as *noites de lobisomem* (grifo nosso).

#### 4.4 O HOMOSSEXUAL

O tema da homossexualidade na literatura, tanto como manifestação estética, quanto alegoria ficcional é fonte de discussão quanto a sua gênese e surgimento no Brasil. Silva (2012), apresenta uma discussão que aponta obras genéticas como *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha e *O Menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco como sendo fundantes dessa vertente, havendo discussões que pendem para um, ou para outro lado a primazia do início dessa literatura.

Entretanto, a discussão sobre o homoerotismo e a homossexualidade nas manifestações estéticas possui um pano de fundo muito mais antigo que pode remontar, inclusive à Epopeia de Gilgamesh, passando pelas epopeias homéricas, os versos sáficos, a narrativa bíblica, tendo declínio na Idade Média e sendo coroada pela célebre frase de Oscar Wilde sobre “O amor que não ousa dizer seu nome”.

Barcelos (2006), citando Popp (1931), ao discutir o tema do homoerotismo na literatura brasileira propõe uma visão tripla dessa temática que se apresenta nos textos literários: a homofilia – tipo de amizade íntima entre dois homens, que não envolve relacionamento sexual e pode ser percebido no primeiro livro das Crônicas (Bíblia Sagrada – ARA, 2003), quando Davi, lamentando a morte de Jonatas, filho do rei Saul declarou que “o seu amor me era mais caro que o amor das mulheres”. Há muita confusão em torno dessa passagem, com algumas leituras radicais que afirmavam que Davi e Jônatas se relacionavam sexualmente, no entanto não há base documental, ou mesmo testemunhal para que se possa tomar essa proposição como verdadeira.

A segunda posição adotada por Barcelos, ainda tomada da classificação de Popp (1931) é a do homoerotismo, que envolve o desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo, sem que haja a concretização desse desejo, ou mesmo o ato sexual em si. O poema “Aqui” de

Junqueira Freire pode ser compreendido dentro dessa dinâmica de homoerotismo, bem como o texto de Ferreira Leal “Um homem gasto” (1888) como exemplo dessa temática, ainda que esses dois autores se utilizem de metaforizações, alegorias, ou mesmo sugestões que possam indicar a presença do homoerotismo nessas obras.

*O Menino do Gouveia* (2007), de Capadócio Maluco e *Bom-crioulo* de Adolfo Caminha (2003), por sua vez inserem-se na terceira categoria construída por Popp (1931), isto é, a homossexualidade propriamente que envolve, não somente o relacionamento amoroso entre pessoas do mesmo sexo, como também o ato sexual entre o ativo e o passivo. À diferença do texto de Capadócio para o texto de Caminha é que este último trouxe mais escândalo, não devido à condição sexual do marinheiro Amaro, vulgo Bom-crioulo e o grumete Aleixo, mas sim à diferença de “raças” que Caminha ousou aproximar.

*Bom-crioulo* (2003) escandalizou a sociedade não pelo fato de haver um relacionamento homoerótico entre marujos da Marinha brasileira, aliás, isso nem novidade era, muito menos causava escândalo. O problema estava no fato de Amaro ser um negro alforriado, analfabeto, bruto e Aleixo ser um menino loiro, branco, do “sul” como até hoje se diz, e representar, na relação o papel passivo do casal.

Mas essa discussão é muito mais antiga e remonta a milhares de anos em relação à sociedade humana. Ferreira e Franzó (2018) em artigo sobre a homossexualidade na literatura brasileira fazem um apanhado histórico desde a Grécia, no período helenístico, até a Roma Imperial, apresentando um grande hiato entre o início do desenvolvimento da cristandade no ocidente, até os escritos de Oscar Wilde e os manifestos do StoneWall in (1968) em Nova Iorque, com os protestos homossexuais por direitos civis igualitários.

Se na Grécia e Roma da antiguidade a atividade homoerótica era vista com naturalidade, havia, segundo as autoras, uma hierarquização dessa atividade. O sexo entre iguais era visto como uma forma de troca de virtudes, desde que o cidadão – e aqui cidadão era o natural das cidades que possuíam direitos – assumisse sempre a posição de ativo na relação. A passividade era vista como fraqueza, falta de vigor, ou de característica de homem, e, portanto, reservada a escravos. A língua grega, inclusive grafia um termo específico para o homossexual passivo em uma relação: *malakhoy*, cuja tradução mais aproximada seria mole, delicado de trato, ou de toque suave.

Toda essa discussão histórica e conceitual sobre a homossexualidade, para o ocidente, e principalmente para a contemporaneidade está carregada de preconceitos, falsas visões e mesmo negação da realidade, ou rejeição a ela, dentro de uma dinâmica social que agudizou

todas as suas temáticas e que necessita levar suas contradições a um centro de equilíbrio e convivência. Também é importante pontuar que na idealização burguesa de sociedade, o homossexual é visto como um “desvio” do natural, do desejável e do aceitável. Ao construir uma idealização baseada em falsas premissas, construídas e condicionadas historicamente, a sociedade burguesa rejeita a condição homossexual e o homoerotismo como desviante. Dentro dessa visão dual a respeito de um tema sensível, a poética polibiana vai de encontro aos arquétipos temáticos construídos pela sociedade, a partir da espacialização da relação homossexual que ocorre no cosmo que o Varadouro se tornou, ainda que visto apenas como a periferia urbana e estética de João Pessoa. No poema *Boy*, pode-se ver a seguinte construção:

BOY

Boy, desculpa os arrotos  
O cheiro de caranguejo  
Com gosto de chope

Desculpa a úlcera me consumindo,  
O inferno, as danações, o exílio,  
Os centauros, o ocluso condomínio,  
As trepadeiras no canto da sala,  
As roupas úmidas submersas na janela,  
O leite, a salada fria, o doce de jaca.

Desculpa as intenções, o pedágio, os equívocos,  
O desafogo, o nocaute, o restrito, o maldito,  
O difuso amor, o alvoroço cavando fosso,  
Fogosa chama a devorar o peito em que habitas (ALVES, 1991, p. 83).

O poema descreve o momento, ou o hiato do gozo homossexual entre o “viado”, a “bicha”, e o “garotão”, “o macho”, no entanto, a poética polibiana demonstra esse momento, fixando a voz na descrição espacial de um ambiente que, aparentemente está escondido, ocluso, longe da vista das pessoas. É o “occluso condomínio” que se fecha sobre si mesmo, mas que, em seu interior revela “as roupas úmidas”, as “trepadeiras na janela”, a “sala fria”. Um espaço que conota uma vida que se nega e se mostra. Nega, ao esconder o ato em locais fechados, e se mostra, na descrição do espaço largado, desarrumado, apontando, aparentemente, para a descrição da própria vida que existe nesse lugar.

Boy é um típico poema de conotações homoerótico construído após o ato sexual que está deslocado da sociedade burguesa e acontece no espaço do Varadouro. No meio gay<sup>10</sup> o termo boy se refere ao parceiro ativo da relação homossexual que busca em michês e gays passivos a satisfação de seus desejos e a fuga que a vida do centro urbano reprime,

---

<sup>10</sup> Apesar da contemporaneidade utilizar o termo homossexual, ou LGBTQPIA+, a prevalência do termo gay se deu em função do poema.

procurando o prazer nessa liberdade do sexo que a sociedade considera “antinatural” e veda a seus membros.

A voz poética do parceiro passivo da relação, que leva o “boy” até seu “quarto de despejo”, ou quitinete, desfia uma série de desculpas, sempre projetando nos espaços e nos objetos a sua condição de ser. Há, no poema um misto de satisfação do desejo, com desapontamento pelos atos e pela visão de um espaço desorganizado que o Varadouro imprime na vida das pessoas, a fim de reconstruí-las. E nessa série de desculpas, o eu-poético mescla a culpa introduzida por um agente estrangeiro, “o inferno”, as “danações”, o “exílio”, com projeções do fantástico realizado no desejo, “os centauros”, que transitam no espaço de um “ocluso condomínio”, fechado, escondido e que guarda segredos da vida e da existência.

Porém, esse sexo não é gratuito, há sempre o “pedágio” para a complementação do ato. O eu-poético não cobra um valor, não há uma índole de comércio de sexo, como fosse algo natural. O pedágio é quase como um agrado, um mimo, ou presente que o parceiro se constrange a dar a essa personagem encarnada na voz do eu-poético. É resultado da satisfação erótica, do “nocaute” das forças, do “desafogo”, como se houvesse uma ânsia, uma necessidade primordial e urgente de satisfação dos desejos daquele “amor que não ousa dizer seu nome”.

A temática do homoerotismo e do desejo homossexual trabalhado por Alves em “Boy” já se encontrava como temática latente na cultura ocidental, reprimida pela religião, tanto na vertente católica como protestante. Esta última, com mais incidência e virulência do que aquela, mas ambas com um mesmo discurso doutrinário de dentro para fora, na típica situação do “faça o que digo, e não o que faço”.

Entre os séculos XX e XXI, diversos artistas, tanto nacionais como internacionais fizeram essa mesma abordagem da homossexualidade na literatura. Alguns se tornaram “malditos” no meio literário, enquanto outros mantiveram suas convicções de vida pessoal isoladas de suas artes, apresentando-as, quando muito, em alegorias poéticas e ficcionais.

O caso de Gean Genet (1967) com a obra *Nossa Senhora das Flores* é um ícone representativo desse momento e tema. Junto com Oscar Wilde e o seu *De Profundis* (1989), possivelmente a síntese ficcional em que o artista e dramaturgo expõe seu caso de amor com Alfred Douglas, chegando a *Morangos Mofados* (2019) de Caio Fernando Abreu em que ele descreve a vida de um homossexual contaminado com o vírus do HIV, a temática do homossexual sempre esteve presente na literatura brasileira, mas quase sempre de forma marginal.

Na poética de Alves, é possível perceber, dentro da temática abordada sobre a homossexualidade, o mesmo espírito combativo do colaborador do jornal *Lampião de Esquina*, da década de 1980, havendo mais incidência e mais assertividade em um tema que é trazido para o campo estético, com suavidade, com alegorias e metáforas que apontam para esse tema. Há que se pontuar, também, que, como um compromisso ficcional do artista com seu público leitor, não se pode tomar como verdadeiro o poema, mas como um indicativo de que a estética polibiana aborda com segurança essa questão da homossexualidade no espaço cartográfico do Varadouro como um tema pertinente e plausível da realidade.

No Brasil do começo da década de 1980 em que uma travesti – Roberta Close -, não somente posava nua na revista *Playboy*, mas era eleita a “mulher” mais sexy do Brasil, o jornal em que Alves colaborou abordou questões como o direito dos gays – esse termo era usado pela revista, antes da construção do termo LGBTQIAP+ -, o assassinato de gays, a violência sofrida por eles pela polícia, pelo sistema de saúde e nos espaços sociais, tanto da periferia, quanto do centro “disneylandizado” da sociedade. Mesmo havendo tolerância em certos momentos, como os famosos bailes “Gala Gay” em São Paulo, saindo desse espaço, a violência, a morte e a tortura eram realidades quase certas.

A produção estética polibiana vai contra esse “arranjo” de tolerância quase hipócrita da dualidade centro/periferia, pois ao tratar do tema da homossexualidade, resgata a luta que teve no jornal *Lampião de Esquina*, apresentando suas personagens homossexuais despidas da moralidade cristã e que aceita um papel a ele designado por uma sociedade burguesa que rejeita sua presença, mas não consegue viver sem seus favores sexuais. O homossexual polibiano é a figura que transmuta a dor de São Sebastião cravado de flechas agonizando em um tronco e a transforma na realização do desejo dos ditos “homens de sociedade”. O prazer homossexual, na poética de Alves é aberta, franca e despida do sentimento de culpa, pós ato sexual.

Há, aparentemente, não o sentimento de culpa, ou mesmo de sensação de pecado cometido. A voz poética que descreve o “ocluso apartamento”, escondendo o local do sexo, se desculpa pelo espaço em si, mas não pelo ato, já que ele faz parte da vida, da essência humana como alma livre. Os “centauros” da culpa apenas cavalgam, mas não atropelam o homossexual.

Ao transmutar a dor do santo padroeiro da causa gay agrega aquele martírio na dor homossexual, dos perseguidos, estigmatizados pela sociedade, violentados e mortos, com características oníricas de projeção e realização do desejo que Freud (1970) debateu na sua

obra sobre os significados dos sonhos. Mas, Alves não reduz o homossexual da sua obra literária à mera figura passiva, tanto figurativa, quanto literal. Essa personagem está sempre em primeiro plano, em primeira mão, rejeitando um papel que tentam colocar sobre ele. Mesmo sabendo que é uma figura marginal, compreende a sua dimensão no espaço do Varadouro e na dinâmica de movimento da sociedade na *border* centro/periferia que se estabelece naquele espaço construído na poética do artista.

Mas, na ficção polibiana, quem é esse homossexual? Tal qual a prostituta, essa personagem é a vida que nasce no mangue e que vive nos quartos de despejos às margens do Varadouro. Possui uma função importante para a sociedade, como válvula de escape das frustrações, dos medos, das taras e das perversões da sociedade burguesa. Pode ser o:

Valmir, jovem adolescente que sonha um dia sair da velha cidade, correr mundo, ser Mara, o maior travesti da conexão Rio-Paris-Amsterdã (que) aproxima-se do prédio da alfândega. Olha atentamente para Frogoiô [...], retarda os passos. Lépidos e faceiros, com o maior cuidado. Não quer ter surpresa de resvalar a sandália no asfalto pegajoso. Caminha devagar porque queria insinuar que ao seu biotipo de beleza convinha um andar majestoso. A tal ponto que. Aqueles passos diletantes, no momento, à deriva de um projeto vivencial, suscitavam os impulsos sexuais, em parte, insidiosos e envolventes. Desse jeito, no olhar do passante (ALVES, 2015, p. 64)

Ou poderia ser também:

Biuzinho, o sacristão, olhando em volta, relanceia os olhos sobre os azulejos portugueses que adornavam a fachada da igreja. Daí então, uma enorme opacidade se expõe. Foi necessário tudo isso. Refugiar-se na digressão. Aí se incendeiam desnudas intimidades. Por certo, exercício contínuo, enquanto abismo cristalino, ensimesmado, por nômade paixão. Juro. De uma afinidade antropófaga, luminosa apesar de. Si,. Prazer de alardear a qualidade da vida. Não há dúvida, nessa ordem de expectativa. Tudo bem, só vislumbres. Ao projetá-los nos sustentáculos do absurdo e do conformismo. Entre muitos motivos, esses, aludem aos itinerários da contestação humana (ALVES, 2015, p. 72).

A narrativa apresenta figuras que, mesmo estigmatizadas demonstram uma complexidade psicológica projetadas em sonhos que se dinamizam com o espaço em que se encontram. Tanto Walmir, quanto Biuzinho, dentro de suas contradições, têm, latente em seus desejos e em suas frustrações, o desejo de realização de vida, de superar as amarras. Só que, ressalvadas as suas diferenças, um está limitado pela pobreza e pelas condições da espacialidades, o outro, delimitado pelo medo das ideologias religiosas da sua formação de vida.

Duas figuras antípodas e complementares. Valmir é o homossexual que sonha com a travestilidade e o glamour na zona portuária do Varadouro. Deseja se tornar Mara,

reconhecida mundialmente. São sonhos, ou projeções oníricas que rejeitam o papel que a sociedade lhe atribui. Tem as mesmas pretensões de uma Roberta Close, e mais aproximado de nós, de uma Thalita Zampirolli. Valmir, apesar do sonho tem consciência de sua limitação espacial geográfica e física, porém não aceita essa limitação. Prostitui-se de maneira aberta. Frogio é o seu cafetão. Mas não seu dono.

Por outro lado, Biuzinho é o antípoda de Valmir. Sacristão, comportado, temeroso, age dentro da noite, “refugia-se na digressão” como diz Alves (2015), isto é, na escuridão das noites portuárias, ou “noites d lobisomem” para a satisfação da “nômade paixão”. Biuzinho é o homossexual a quem falta coragem de romper com um papel que lhe foi definido pela sociedade. Sua conduta sempre está envolta em mistérios, em sombras da noite. Mesmo assim o desejo pica a sua carne. Se Valmir é o homossexual que quer se transformar na travesti por convicção de seu ser, Biuzinho é o homossexual que rejeita a sua própria condição e nega a sua natureza por medo do “inferno”, das “danações” e do “exílio”, buscando a satisfação do desejo na penumbra que os espaços dos becos e vielas do Varadouro proporcionam.

Vocábulos que marcam o poema “Boy” e estão presente nas narrativas de vida de Walmir e Biuzinho, “o inferno”, as “danações” e o “exílio ligam-se com a própria história da sociedade ocidental marcada pela cultura cristã. As ameaças de condenação ao fogo do inferno, à danação, ou perdição da alma sempre estiveram presentes nos discursos de padres e pastores das diversas denominações religiosas. O exílio remete aos castigos que, na Europa, eram infringidos aos homossexuais. Bania-se o homossexual para colônias distantes, fosse na América, na África, ou mesmo na Austrália, ou, ainda pior, eram levados para a fogueira da inquisição católica, ou mesmo das fogueiras protestantes, já que a sociedade burguesa buscava eliminar de seu espaço de atuação essas personagens, numa tentativa de consolidar uma moralidade artificial aplicado ao espaço urbano, ainda que a periferia se mostrasse resistente a essa tentativa.

A construção estética da figura do homossexual na ficção de Alves não se ajusta à narrativa tradicional, muito menos ao choque que busca provocar, como o fazem Jean Genet e a exposição do sexo para o público. Não levanta discussões sobre moralidade, ou mesmo raças como Adolfo caminha faz em *Bom-Crioulo*, ou discussões sobre natureza do sexo e idade como Capadócio Maluco faz em *O Menino do Gouveia*. O homossexual de Alves pode ser percebido como uma construção feita a partir da realidade, como um dado dessa realidade que teima em se fazer presente em uma construção dual de centro/periferia que deve estar fora dessa centralidade, exilado na periferia, pois não se ajusta à construção daquele espaço. Alves,

ao se utilizar dessas vivências, liga o homossexual à produtividade de vida que o manguê transmuta e as ruas do Varadouro atraem como estrelas que orbitam o espaço de suas ruas, tornando-os personagens provocadoras, atraentes, desejadas para a consumação do sexo que o centro rejeita como “antinatural”, mas que são buscadas nas noites de lobisomem.

O homossexual polibiano é dado da ficção que espelha uma realidade presente no espaço do Varadouro, mas que também é presente em qualquer realidade. Isso torna a ficção plausível e palpável, pois aquilo que a sociedade olha com estigma, é trazido, na ficção polibiana, para a estética poética, tratando essas personagens, ou mesmo construindo-as com toda a sua dignidade, sonhos e temores. Aceitação e rejeição convivem no mesmo espaço da zona portuária do Varadouro. Se um nega, o outro afirma sua identidade. Se Walmir glamouriza a condição, Biuzinho esconde sob o manto da piedade e da religiosidade a sua homossexualidade, porém, ambos são reflexos de uma mesma condição: são partes da complexidade humana que se movimentam no espaço do Varadouro, transitam em suas fronteiras e apresentam a sua totalidade humana nas suas digressões sobre a vida e o sexo.

#### 4.5 A CRIANÇA DE RUA

A temática da criança de rua é uma constante nos debates, tanto histórico, sociológico e econômico do Brasil, pois se apresenta como um problema ainda não resolvido. Alvim e Valladares (1988), fizeram um debate interessante sobre a problemática da infância abandonada, a partir de uma perspectiva histórica e sociológica, apontando ser esse um problema da sociedade brasileira, cuja solução nunca teve, de fato, uma proposta factível de resolução, deixando-as em espera nos últimos 150 anos.

As pesquisadoras analisaram esse problema desde o segundo Império, até a década de 1980 do século XX, e consolidaram uma visão de que é resultado de uma modelagem social e econômica que exclui diversas camadas sociais das riquezas produzidas no país. Aliás, Raymundo Faoro (2003) na sua obra *Os Donos do Poder*, em uma análise weberiana da sociedade brasileira, demonstra como a organização social do país copiou o modelo de sociedade europeia, principalmente a lusitana, “estamentizada” com base em uma visão medieval de estrutura social e econômica, em que uma pequena parcela se assenhora do poder e das benesses do Estado, e as demais ficam excluídas dessa estrutura.

A análise de Faoro (2003), sobre a formação estatal de organização da sociedade, principalmente da formação do Estado demonstra como o estado português foi transplantado para a colônia brasileira, isto é, primeiro chegou o Estado, depois a sociedade. E, quando esse

estado chegou, trouxe consigo a mesma estrutura hierarquizada de ocupação dos cargos públicos, do comportamento e entendimento de que o público e o privado são uma coisa só. Esse modelo estrutural de construção estatal, ao que parece, passa a impressão de que o sentido de riqueza, de prosperidade, de posse, só pode existir se aquele que é privilegiado estiver rodeado de pobreza.

Montenegro (2001), em outra análise histórica da criança de rua, ou abandonada, traça uma linha até a Idade Média e as famosas “rodas dos enjeitados” que ficavam nos mosteiros das cidades medievais da Europa, e que foram reproduzidas no Brasil. Inclusive informa que o sobrenome “Espósito”, em italiano significa “exposto”, ou “enjeitado”. Nessas rodas, crianças indesejadas eram colocadas, e dava-se uma volta para que ela ficasse exposta do lado de dentro de conventos e mosteiros, para serem recolhidas e cuidadas por freiras e monges, sem que se soubesse sua origem, ou mesmo filiação. Montenegro segue esse fio condutor até chegar à modelagem social brasileira, principalmente durante o período escravista, em que mulheres negras eram estupradas pelos senhores de engenho, ou procriavam com os chamados escravos “reprodutores” – geralmente negros fortes e sadios, a fim de aumentar o número de seus escravos, sem ter que comprar outros -. Com a abolição em 1888, esses escravos foram abandonados à própria sorte e aquelas crianças, sem ter suas famílias para sustentá-los, foram sendo abandonadas e criadas nas ruas das cidades, principalmente da Bahia e do Rio de Janeiro.

Na literatura, o tema da criança abandonada, ou criança de rua é comum. Possivelmente um dos mais famosos relatos desse tema seja a obra *Peter Pan* de J. M. Barrie de 1911. Peter Pan e as crianças “perdidas” – um simulacro para criança abandonada – são aquelas crianças abandonadas nas ruas londrinas do começo do século XX, para qual é criando um mundo de eterna fantasia, ou brincadeira, onde elas se recusam a crescer, a amadurecer e enfrentar as dificuldades da vida adulta. Seu líder, Peter Pan, uma mistura de criança de rua e o deus das florestas “Pan”, da mitologia grega – esse deus era o protetor das florestas, das ninfas dos rios e das crianças abandonadas no meio da mata, e que causava medo em todos aqueles que adentrassem nessas florestas a fim de provocar o mal, daí vindo o termo “pânico” -, é a tentativa da recusa em crescer, em viver a vida adulta, ou mesmo enfrentar e superar o trauma do abandono.

Na Literatura Brasileira, possivelmente Jorge Amado foi o escritor que mais tempo se deteve na descrição dessas crianças de rua. Obras como *Jubiabá* (1935) e *Capitães de Areia* (1937) trazem o retrato das crianças abandonadas em um momento agudo da vida nacional,

que foi o Governo Vargas. *Jubiabá* (1935) tendo foco no sincretismo religioso da “Bahia de Todos os Santos” lança um olhar crítico sobre as crianças abandonadas, que vivem no cais do porto da cidade de Salvador e como elas fazem para se sustentar. Pequenos furtos, pequenos biscates, favores feitos a uns e outros, local de dormir e de comer incerto e tendo como família seus próprios grupos, liderados por um menino mais forte.

*Capitães de Areia* (1937) é uma narrativa mais profunda, mais sociológica e antropológica de Amado sobre as crianças de rua, trazendo para o público leitor a situação de vulnerabilidade, violência e morte. Nessa obra, Amado nomina com alcunhas poderosas os seus principais “capitães”: Pedro Bala, Caboclo Raimundo, Volta Seca, Boa-Vida, Sem-Pernas, Pirulito, entre outros. A estratégia da sociedade burguesa é, ao se apagar o verdadeiro nome, anula-se a *persona*, anula-se a história daquele nome e a identidade daquela pessoa.

Mas, se em *Capitães de Areia* os meninos de rua, do trapiche esquecem o seu nome, como em *Peter Pan*, o apelido que cada um adota para si, ou como é batizado pelo grupo, revela uma característica que levou aquele menino a ter aquele apelido. Pedro Bala, menino loiro, com uma cicatriz no rosto, fruto de um duelo com Caboclo Raimundo pela liderança do grupo, carrega em seu nome, a velocidade, a ligeireza e a contundência que aquele adjetivo “bala” dá a seu nome “Pedro”, ou pedra. A cicatriz que carrega no rosto é o prêmio pelo desafio de se tornar líder. Desafiar a antiga liderança e assumir o seu posto é a honra representada pela cicatriz, em uma luta justa entre dois capitães, em um navio que só comporta um.

A temática do duelo, da luta pela liderança não está somente em *Capitães de Areia*, ou mesmo em *Jubiabá*. *Peter Pan* também traz essa temática. Ruffio, ao tentar assumir a liderança dos meninos perdidos e desafiar Peter para um duelo pelo comando e liderança dos demais meninos se posiciona como um “capitão de areia”, em outra espacialidade. Perdedor, é expulso do grupo, em uma clara mensagem de que, naquele lugar, desafiantes que perdem um duelo não têm mais lugar, e, portanto precisam ir embora. Uma alegoria para crescer e deixar de ser criança. Ruffio, ao ser expulso do grupo precisou abandonar mundo de fantasia e crescer, além de ter que enfrentar as dificuldades da vida adulta, assim como Caboclo Raimundo, o líder caído dos capitães de areia precisou sair do trapiche para adentrar-se no mundo dos adultos.

Alves, como não poderia deixar de acontecer, aborda a mesma temática da criança de rua no espaço cartográfico da cidade velha de João Pessoa, atual bairro do Varadouro, às margens do Sanhauá e nos mangues que transmuta vidas, mas ao contrário de Amado, e de

Barrie, essa criança de rua não é fruto da resistência de si mesma contra um sistema opressor (Amado), ou uma negativa em enfrentar a realidade (Barrie). A criança de rua polibiana é fruto da negação da sociedade sobre si mesma, da adulteração da civilidade e da fraude em relação à comiserção para com o outro.

Essas crianças são “esquálidas”, “pretas de fome”, com “olhos baços” (ALVES, 2013, p. 43) que vivem na zona – e aqui zona é tanto figurativo, quanto literal – comendo o que outros enjeitam, vivendo de pequenos furtos, deixando-se “apalpar por velhos lascivos” (ALVES, 2015) a fim de estes satisfazerem seus desejos por carne nova, enquanto dão como troco algumas moedas para esses meninos. São também o “perna de prata”, os “futes” nas horas que antecedem o anoitecer, “recadeiros de putas e viados” (ALVES, 2015) nas noites de lobisomem que correm para chamar clientes para seus amantes.

A criança de rua polibiana é retratada sem uma metaforização que suaviza a sua condição de marginal do centro da cidade. Alves, à semelhança de João Cabral de Mello Neto cria uma narrativa desprovida dessas metáforas, ou mesmo comparações que sintetizariam e dariam uma roupagem mais edulcorada para essa criança. Sua narrativa busca transmitir uma agonia quase que sufocante ao construir e dinamizar essas personagens em seus contos e histórias, utilizando-se de monossílabas, ou mesmo interjeições que conotam uma suspensão, ou parada de vida, algo que se congela no espaço do Varadouro, e toca a fronteira de contato entre centro/periferia.

A criança de rua polibiana vê outra criança vomitar um monte de vermes e vai lá, pensando que aqueles vermes são macarrão, as come, a fim de saciar a sua fome (ALVES, 2013) demonstrando, ainda que na ficção, de maneira crua, como uma personagem pode abalar, não somente a visão romantizada que o leitor possa ter dessas personagens, como também desmistificar aqueles pequenos cavaleiros indomáveis e irrefreáveis que Amado e Barrie descrevem em suas obras.

Essa criança é fruto da transmutação do mangue, reciclada na vida diária pela sobrevivência e apresentada, quase como uma forma de agressão visual à condição social da criança nordestina. Em várias cidades do interior do Nordeste do Brasil não é incomum ver meninas e meninos entre nove e treze anos se prostituindo à beira de rodovias, ou em “casas de luz vermelha” a fim de conseguir um pouco de comida, ou mesmo algum trocado para a família. Esse tipo de exploração é tolerado pelas autoridades estatais, ou estas são impotentes para coibir esse tipo de abuso, porém fez-se costume, como parte integrante da miséria e da pobreza do sertão. Essa condição degradante revolta a narrativa polibiana que num misto de

narrar agonicamente essa situação, enfrenta-a e a coloca de maneira nua diante de toda a sociedade pela construção sem metáforas das crianças de rua em sua ficção.

Em *Acendedor de Relâmpagos* (2018), um potente poema épico que canta a história de vida de Antônio Lavrador, discorre, também sobre a construção de sua Paraíba, ao mesmo tempo em que demonstra, como a personagem herói se debate e perde a luta e a vida para reter, se não a sua porção de terra, diante de latifúndios, ao menos sua esposa e seus filhos. Antônio Lavrador, o herói que tomba na luta pela sobrevivência enquanto rememora os grandes feitos do local tem seu pensamento voltado à sua prole, ao futuro de seus filhos, pensando e agindo para que eles não se tornem mais crianças de rua, que servem como entes explorados e exploradores da miséria, que se agregam nas ruas da cidade velha de João Pessoa, afastadas da “Disneylândia” do centro e longe dos olhares reprovadores da sociedade burguesa.

O tratamento das personagens meninos de rua, na poética e na narrativa polibiana vai da construção dessas vidas de miséria nos quartos de despejos, à vida incerta nas ruas, nos becos escuros e na exploração noturna de velhos lascivos, de mulheres bêbadas e despudoradas que vagam pelas noites, e de homossexuais que usam essas crianças como recadeiros, ou mesmo “pequenos punhuistas” que roubam objetos de pequeno valor dos seus clientes bêbados. A narrativa polibiana sobre a criança de rua possui um contraste descritivo de pequenas sentenças. Muitas vezes uma única palavra. Um adjetivo, um advérbio, ou mesmo um verbo que não dá um sentido estático a essas vidas. São essas frases e orações curtas, cortantes e afiadas como ponta de vidro que leva o leitor a se sentir incomodado com o que o artista descreve.

Na obra *O que Resta dos Mortos* (2013), a voz narrativa demonstra:

O insano rancor dos garotos que perambulam pela periferia da cidade, que na calada da noite acariciamos velhos solitários, apertando-lhes o corpo intemorato e morto, quase: aquele olhar revela de pronto, além da vida e da morte, o amor que se penitencia por todas as dores do mundo; ora pois, gritar com mais veemência, é possível [...]. (ALVES, 2013, p. 64)

A descrição detalhada de como “velhos lascivos” e pedófilos, pagam esses meninos de rua para “apalparem” suas partes “mortas”. Apesar de apontar o desejo já não respondido pelo corpo velho, aponta como ocorre a erotização desses meninos em troca de algum dinheiro para saciar a fome, ajudar a família e trazer à tona, na narrativa, todas as contradições da sociedade e de sua moralidade superficial e falha, no seu íntimo.

A criança de rua tratada por Alves está no “entre-espaço” do centro da cidade e da periferia, transitam como seres etéreos, sem escapar da condição de miséria, de sofrimento, ou mesmo de luta diária pela sobrevivência. Sofrem abusos sexuais, abusos verbais, fome, e mesmo a bolinação sexual de parentes dentro de casa e de velhos lascivos nas ruas do Varadouro. Apresenta-se como uma visão indigesta que o espaço do Varadouro traz na narrativa polibiana e cinde a visão entre o centro da cidade e a periferia, com o autor aproximando ao limite da *border anzalduana* aquele centro que pouco, ou nada tem a oferecer a essas crianças, abrindo as cortinas do Varadouro como um universo que recicla a vida e a transforma em uma novidade de personalidades apresentada em página de contos.

Como diz Campato Junior (2015), é uma leitura desafiadora que busca provocar o leitor a uma não indiferença relativo aos temas tratados. Na leitura do texto polibiano, essas pontas agudas tendem a “picar” o leitor, a provocar-lhe a indiferença, até mesmo ao limite do asco, ou do nojo, ao confrontar a ficção que se emparelha com a realidade, e mostrar um mundo que, na maioria das vezes, se desvia o olhar, ou mesmo ignora a sua existência. Nesse diapasão de narrativa, a dualidade centro/periferia quase se apaga, as forças que mantém uma zona limítrofe entre eles, por muito pouco não se fundem. A narrativa provocadora assume uma voz sonante e perturbadora, que desafia princípios e escrúpulos do leitor.

As temáticas da produção estética de Alves sobre os meninos de rua estão ligadas ao espaço periférico da cidade de João Pessoa, porém o artista aproxima essa dualidade, tanto na construção espacial, quanto na construção literária. O espaço central da estética sempre será o local em que as vozes do poeta e do narrador se encontram. É nesse lugar, Varadouro, em que o mundo se transforma, se reveste de vida nova, nutre suas forças nas águas do Sanhauá e na lama vivificadora do mangue, fonte de alimento, de vida e de morte dos seus habitantes e dependentes. A criança de rua pode ser compreendida como o broto de vida que crescerá forte, nutrida pela renovação da vida, mas negando o espaço do centro que o rejeita, tenta escondê-los na periferia. Entretanto, são essas crianças de rua, que transitam dentro dessa dualidade que se tornam a chave da superação dual dos espaços trabalhados na estética de Alves.

Finda esta parte, na última seção desta tese buscou-se trabalhar a proposta estética de Políbio Alves a partir de uma proposta de construção de uma filosofia da composição do texto literário. Observa-se tratar de uma inovação e um avanço a ser discutido, uma vez que já se debateu e até mesmo, se fez um “manual” composicional para o conto, porém para a Literatura em geral não se pode cotizar, ou mesmo encontra proposta de mesma magnitude.

**SEÇÃO CINCO**

***OUTONO: PROLEGÔMENOS PARA***

**UMA FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO DO**

**TEXTO LITERÁRIO**

A presente seção buscará discutir uma proposta de Filosofia da Composição do texto literário em três vertentes da ficção: a poesia, o conto e o romance. Buscou-se fazer um debate sobre a obra *Outono: memorial da escrita* (2022 – no prelo), evidenciando as pontuações que Alves faz sobre a arte de escrever, os temas, assuntos e memórias envolvidas na arte da escrita. O artista, de forma simples, descreve o seu processo estético de criação, ao mesmo tempo em que faz uma revisitação memorialística ao processo de escrita literária. Como artista, não se apoia em teorias, críticas, ou mesmo outros artistas. Há certa ousadia na sua proposição estética para a contemporaneidade e incentivo para que outros também possam se aventurar por esse caminho.

A organização da proposta estética do artista, presente neste capítulo, foi estruturada em forma de Aulas, pois se acredita que, dessa forma, para o leitor que porventura vier a ler este trabalho, haja melhor compreensão da proposta estética e maior entrosamento com o pensamento de Alves. É bom lembrar que essa aula não é dada pelo autor da Tese, mas sim pela voz narrativa da obra, à medida que desenvolve o seu texto.

*Outono: memorial da escrita* (2022 – no prelo) também apresenta uma revisitação memorialística de Políbio Alves (80 anos), sobre as diversas fases de sua vida, do menino pobre do Varadouro, ao adolescente no Rio de Janeiro, da dor da tortura, do cidadão carioca, da volta a João Pessoa, da sua obra e dos prêmios conquistados. Vale ressaltar que Políbio Alves, no final de 2022 foi o primeiro colocado em concurso da União Brasileira de Escritores (UBE), sendo que a entrega do prêmio acontecerá no primeiro semestre deste ano de 2023.

Como um prolegômeno, trata-se apenas de um estudo introdutório que esta seção propõe, no entanto, acredita-se que outros estudos podem ser desenvolvidos, para que se possa extrair informações valiosas sobre o modo como o artista produz e se expressa, bem como compreender seu modo de agir em relação ao texto narrativo e poético. Deve-se, também deixar claro que, parte deste texto, referente ao conto polibiano figura na obra *O conto: da teoria às práticas analíticas* (2022) organizada por Rauer e lançado pela Editora Pangeia.

O que se busca, enfim, é compreender na filosofia da composição polibiana o seu âmago criativo, ou o seu motivo último para continuar a escrever. Alves, em depoimento a

Costa (2003) deixou uma frase emblemática de sua teima e desejo de continuar a produzir literatura: “**escrevo para não morrer de silêncio**” (grifo do autor), disse. Provavelmente seja este mote o impulsionador que Alves toma como dístico e como provocação estética para, não somente produzir, mas, de certa forma contribuir para os estudos literários e a crítica literária.

*Outono: memorial da escrita* (2022), envereda pela composição espacial e temporal da escrita, dando, em uma percepção analítica, ao primeiro, a primazia de motivo gerador que busca ressignificar dualidade, centro da cidade/periferia da cidade, construindo, para isso, um universo, representado pelo bairro do Varadouro, como um centro atrator da fronteira entre essa dualidade literária. O seu olhar é dinâmico, revelador e unificador que busca fazer um ponto de toque e mescla de proposta literária e estética. A escrita polibiana aponta para uma espacialidade de produção onde o olho do poeta e a voz do narrador se encontram, isto é, no espaço em que se encontram e constroem sua produção estética. Mesmo tendo uma atitude de *flâneur* em relação a esse espaço, Alves não deixa de imprimir as suas convicções e opiniões sobre a cartografia do lugar, e molda as suas personagens dentro desse espaço, tornando-o diferente e dinâmico com o observado.

A voz narrativa nos contos e romances polibiano propõe trata o centro como “a porta da cidade”, que abre espaço para o mundo idealizado e organizado, com suas regras e modos de comportamentos predeterminados. Essa “porta” também funciona como zona de fronteira, separada da periferia por características marcantes já discutidas por Bailly (2021), e por Anzáldua (1973). Essa porta encontra-se fechada, trancada, como uma “senza que abre”, ou uma porta que abre apenas de um lado. Esse lado que contém a chave não se encontra no centro cosmológico da estética polibiana, mas sim do outro lado. Do lado alegre, artificial e organizado do centro da cidade. Esse lado reluta em manter a porta fechada para a manifestação da vida que ocorre do “lado de cá” da produção estética. Talvez, por isso, *Outono: memorial da escrita* seja a chave necessária para que essa porta seja aberta.

Mas também, pode ser lido como a tentativa de atrair essa dualidade centro/periferia para uma nova modalidade estética que procura dar conta de um processo amplo de percepção de mundo, de construção de escrita e de visão de sociedade cuja centralidade é o espaço do Varadouro, onde as vidas, os costumes, as moralidades se encontram e se libertam de uma artificialidade de vida, em um processo cosmogônico de libertação pela palavra escolhida, ou pela arquitetura do espaço construído.

A proposta estética de Políbio Alves, relacionada à sua produção literária emerge como um sinal trocado em relação à dualidade de produção literária. Centro, periferia, ou

mesmo qualquer espaço será o centro atrator das atenções e da observação do leitor na construção arquitetônica de uma cartografia atrativa que molda as personagens que ali se dinamizam e acaba tendo forte influência na percepção do leitor, quando este é convidado a ser, também, um *flâneur* pelos espaços que constrói em sua literatura.

## 5.1 AULA 1 – DA COMPOSIÇÃO POÉTICA DO TEXTO LITERÁRIO

O texto poético polibiano não é, na visão de Campato Junior (2013), em introdução da obra *Os Objetos Indomáveis*

Um livro simbolista, porquanto considero, aqui, Simbolismo, precipuamente como estilo de época datado, ou seja, manifestação artística e ideológica circunscrita. Não sendo a obra de Políbio simbolista, compartilha, no entanto, com o movimento uma série de procedimentos estilísticos e ideológicos. Com efeito, a sugestão é conceitual-chave que perpassa a obra do princípio ao término. Resulta daí que, em não poucas ocasiões, o leitor habituado a “consumir” poesia mais tradicional, de linhagem romântico-parnasiana, de espírito figurativo, experimentará certo abalo ao não identificar, de chofre, o referente das composições poéticas de Políbio Alves. Bem provavelmente, o leitor sentir-se-á desorientado perante o livro aparentemente sem assunto (CAMPATO JUNIOR, 2013, pp. 14-15).

Campato Junior, em prefácio da obra *Os Objetos Indomáveis* aponta situações relacionadas à dificuldade em se achar um lugar para a poética polibiana dentro das escolas literárias convencionais, mas também, Campato Junior, deixa claro, ainda que de maneira sub-reptícia que esse tipo de classificação possui um caráter didático para que seja observada a evolução literária através do tempo. Aborda também a questão da influência, ou do gênio, ou demônio da influência de outros artistas sobre um artista específico.

O abalo a que Campato Junior se refere diz muito à respeito da composição que o artista utiliza para a construção de sua produção estética. O “referente” como manifestação artística, ou ideológica, que na “linhagem romântico-parnasiana” é perceptível de início parece ser difícil de se encontrar nas obras de Alves, uma vez que o artista, embora, não rejeitando esse referente, busca construir um outro, para si e para seus leitores, desconcertando uma tentativa primeira de classificação, ou mesmo de ideologização de sua obra. Ademais, mesmo se notando traços de uma, ou outra identidade de linhagem, dizer que a estética polibiana se encaixa neste, ou naquele referente literário, apresenta-se quase como algo infrutífero, dado o modo como é produzido e as cargas ideológicas e de identidade próprias ali presentes.

Dizer que Alves, segundo as suas próprias palavras, é um leitor compulsivo, não tenha sofrido inspirações de outros artistas do passado é ingenuidade, mas dizer que ele possui uma

linha produtiva que se inspira em construções arquetípicas similares a outros artistas, também é cair em um pensamento raso e pouco elucidador de sua arte de composição.

Alves, em *Outono* (2022), emprestando a sua voz a um narrador anônimo pontua:

Considerando, pois, ficcional, ou poético aparato que se esboça sob a destreza amorosa das frases. Aconteceram mudanças. Dia após dia, na fissura do tempo para tumultuar os intervalos do cotidiano, banqueteadando-se com insondável apreço à palavra. Não por acaso alvo daquela eventual abordagem. Há tantas coisas escorregadias sobre os parágrafos. Isso. O resvalar de sentidos, opostos ou conexos, na liberal ficção. E, na poesia. A escritura, muitas vezes, um ato inquietador ao desterra os signos do significante/significado. Arcabouço incalculável de tantos extravios, lembranças, utopias emblemáticas, reluta numa transformadora devassa, envolvendo vivências & perspectivas de um povo (ALVES, 2022, p. 51).

O artista toma o ato de fazer poético como um ato “inquietador” que se ampara em “resvalar de sentidos opostos e conexos”, ou em um trabalho em que diferentes sentimentos, pensamentos, escolhas de palavras e a sua justaposição no texto poético demandam mais desse momento inquietador, cujas palavras precisam de um significado preciso daquele momento. O ato poético, nesse sentido, na obra de Alves, revela o seu *momentum* de escrita e de percepção do mundo, através do tema poético. Em tese, pode-se dizer que, na escolha do vocábulo exato, para a produção poética, o artista precisa elidir o sentido, o sentimento e o vocábulo agarrado a um espaço específico para que o poema possa trazer o sentido que ele quer.

Se Campato Junior (2013) lança os fundamentos questionadores para se caracterizar a poética de Alves em *Os Objetos Indomáveis*, em *Outono: memorial da escrita* (2022) encontra-se uma resposta parcial para uma proposta composicional da poética do artista. Há um sentido de urgência, de pressa, de vontade de escrever, mas não escrever pela escrita. Na lição acima, o artista pontua duas situações que, na poética o faz ser metódico, fora de tempo, fora de espaço, quase numa atitude maníaca de buscar a interrelação entre o significante e o significado da palavra em sua última extensão.

A composição poética de Alves já é provocadora a partir do título que a apresenta e dá pistas para, a partir desses títulos fazer o leitor, ou o analista crítico ler, pelo menos duas vezes, o mesmo título, e buscar todos os significados possíveis para esse título, na compreensão precisa do vocábulo utilizado. *Os Objetos Indomáveis* (2013) faz o leitor pensar na relação substantivo e adjetivo do título do livro. O que são esses objetos? Qual o significado, aqui, no título de objetos? E, por que indomáveis?

Aparentemente, objetos não possuem vontade própria, não são seres animados, não agem por instinto, ou por inteligência. No espaço dentro da casa, dos quartos de despejo, ou

da rua e becos do Varadouro, os diferentes objetos que ali se encontram, parados, inertes podem parecer insignificantes a uma mirada rápida. Todavia estão ali, conhecendo, sabendo e guardando segredos, histórias de vida, hábitos, desejos, e frustrações das pessoas. Essa condição pode ser observada no poema *Mesa Ex-posta*, do livro *Exercício Lúdico: invenções & armadilhas* (1991)

Mesa Ex-Posta  
Tão esquivo quanto o estático bule  
Com suas rústicas margaridas, o leite  
Se esconde à borda da xícara amarela.

Ante a persistência da manhã inusitada  
No centro da mesa sobre a renda branca,  
Fez-se queijo, manteiga e coalhada. (ALVES, 1991, p. 37)

*Mesa Ex-Posta* traz um duplo sentido que necessita ser compreendida ao se buscar todo o seu conteúdo polissêmico para se chegar a uma interpretação precisa e satisfatória da poética polibiana. Essa “ex-posta” de ampla interpretação, possibilita a visão da “exposição”, ou demonstração da mesa em si, com seus apetrechos do café da manhã, ou em outra linha, o prefixo latino *ex* que remete à divulgação, ao jogar para fora da intimidade a vida, as desilusões, ou mesmo as frustrações de um ente que é apresentado pela voz do eu-poético.

A exposição da intimidade, da devassa da interioridade nessa “ex-posta”, joga para o espaço público aquilo que se resguarda na intimidade, como se o artista quisesse demonstrar a naturalidade da vida e das relações humanas que se condensam e cristalizam na estaticidade dos objetos. Esses objetos, no entanto, guardam todas idiossincrasias, todas as frustrações e alegrias da vida que se modaliza dentro de um espaço construído como um cosmo, em que as vidas afluem para ele, renovando-se e ressignificando as existências em um processo fenomenológico, que não se aborda neste texto.

A descrição de objetos do cotidiano revela uma vida comum, que pode ser a de qualquer um, feita uma primeira leitura. Uma outra, pode-se perceber, busca o desvendamento de possibilidades interpretativas na não polissemia, mas no seu significado específico para se obter um sentido preciso que leva a uma segunda condição interpretativa dinâmica, à demonstração da ação desse ente em um espaço que retrata a própria vida. O “**bule estático com suas rústicas margaridas**” (grifo do autor), aponta para a estaticidade da vida de alguém que se deixou parar no tempo, que se conformou com uma sucessão de dias, todos iguais, todos com a mesma “persistência das manhãs inusitadas” que não trazem mais alegrias, não trazem mais aventuras. O viver dentro desse espaço é projetado na estaticidade

de uma mesa posta, possivelmente há vários dias, e que não há motivos para desfazê-la, afinal na próxima manhã tudo será como o hoje e o ontem na vida desse ente.

Em *Os Objetos Indomáveis* (2013), a construção textual poética é provocativa no título da obra, como se houvesse um desejo latente de se domar, não os objetos, mas sim o espaço em que esses se encontram. A obra é dividida pelo que o poeta chama de *livros*. O primeiro *livro* denominado *Mosaico* traz dois subtítulos: Litografia e Argamassa, e o segundo *Quartzo*, outros dois subtítulos: Grafite e Aresta.

Para uma leitura rápida, nada mais fora de noção, ou mesmo conexão, com os poemas que os dois *livros* trazem em si, mas para uma leitura mais cuidadosa, os títulos e subtítulos dos livros já são poemas puros que remetem à reflexão das características, da composição e da percepção da obra. *Mosaico*, como o próprio nome sugere, é uma construção sobrepostas, quase como um mosaico – no seu sentido dicionarizado – feito de partes que observadas de perto parecem desconexas com o resto da obra, mas que, quando miradas com um olhar mais afastado revela uma imagem de seu todo. A mirada espacial afastada permite uma visão estética composta, como se a imagem se formasse apenas diante desse afastamento.

*Mosaico* é uma composição, cuja escolha do material/palavra, para ser construído, foi pensado na densidade, na forma, na matéria e na higidez da mesma. É composto por poemas litográficos, escrito com palavras com dureza da pedra, que se amoldam no lapidar estilístico do autor, que o assume como uma obra de cantaria e o constrói utilizando-se das “argamassas” das palavras em seu sentido mais restrito e preciso:

Litografia

Olho cego  
Esse meu ego.

Desassossegado vivo  
Ainda que, intempestivo

Nos coices dos dias  
Me aqueço de galhardias

Exponho ileso  
Vosso desprezo (ALVES, 2013, p. 31)

Construído na forma de dístico, Litografia é formado por um par substantivo/adjetivo, ou adjetivo/substantivo que não se encontram soltos, ou mesmo possuem uma fraca ligação entre si, mas se organizam a fim de fazer o leitor buscar seu significado profundo, permitindo uma reflexão sobre a palavra e as diversas capacidades produtivas que a língua falada possui e

que pode aparecer na escrita. Sobre esse aspecto de busca na forma polissêmica um sentido último à palavra, Alves propõe, em sua aula:

O criador, um ser a esmerilhar a palavra, fazendo brotar o enigmático entre ruínas alegóricas da condição pessoal. Demônios, aberrações humanas, fantasias, individuais contidas nos meus livros, reconduzem os leitores à planura da emoção. Nenhuma é igual à outra. Escritor, ou poeta, diante da folha de papel em branco, é um ser polivalente. Sem dúvida, assumindo solitário todas as consequências desse encargo amoroso. Instintivo objeto inadiável do desejo. Escrever um texto continua sendo projeções e adágios no alvorejar das palavras sobre o manuscrito. Onde resulta inquestionável leitura, alusiva às pessoas e ao mundo (ALVES, 2022, p. 58)

*Outono* (2022) revela o processo criador do artista, como se este, propondo uma atividade discursiva, ou aula, centra sua fala no ato de “esmerilhar” a palavra, lapidar as suas formas polissêmicas em busca de uma forma e sentido preciso que se mesclam com as diferentes sensações humanas representadas pelos “demônios”, “aberrações”, “fantasias” e “emoções”. Alves, no entanto, ao mesmo tempo em que fala com seu leitor, monologa consigo mesmo, pois aponta ser esses seres condensados em sua poética, fruto de sua própria vida e história, mas que também pode ser compreendido como fruto das vivências de todos os demais seres humanos.

O segundo livro *Quartzo*, ainda dentro da obra *Os Objetos Indomáveis* (2013) em seus capítulos Grafite e Arestas apresenta uma relação dual, entre a maciez que o grafite apresenta e as arestas pontiagudas e cortantes do quartzo de que feito o seu poema. Grafite e Arestas conotam um sentido heurístico para o Indomável do título do livro, Por mais que se queira deixar todas as coisas do mundo debaixo do controle do ente, ou do humano, sempre haverá algo de macio e cortante que não será “domesticado” pelo homem, pois esses sentimentos e demônios interiores estão sempre assustando e tirando o equilíbrio da vida.

Grafite

A rudez  
Da indiferença,  
Acorada  
Na insensatez,  
Não amordaça  
A ternura  
De alguns  
Animais.

Entre alamedas  
Do meu coração  
Convive uma legião  
De protagonistas.  
Uns, videntes.

Outros, anarquistas (ALVES, 2013, p. 94)

Neste poema, Alves apresenta vocábulos como indiferença, insensatez, ternura que remetem a um sentido fixo de não moldável, não domável, ou mesmo com capacidade de se fixar em uma forma sob o domínio do homem. Tal como o grafite, a sua maciez aponta sempre para aquilo que está além do controle. O coração, que a sabedoria popular diz ser “terra por onde não se caminha com segurança” guarda essa “legião de protagonistas”, desses sentimentos que, tal qual um grafite, é um terreno movediço, fora do controle e da domesticação.

Mas também é do grafite que se produz o diamante, a “rudez”, a “indiferença” antitópica que convivem no coração do eu poético. Grafite, apesar de, na aparência tentar demonstrar a solidez de um poema que, macio em sua superfície, mas cortante em sua profundidade, revela um nervosismo tempestuoso elidido pelas palavras precisas de corte, aresta, agudez, friccionante no seu interior, como se o ente que vivesse esse momento apresentasse uma dualidade, no mesmo momento de vida, e que remente, na leitura desta tese, à dualidade centro/periferia na poética de Alves.

A esse respeito, Alves (2022) pontua:

Confesso, não quero ser limitado pela rigidez de um código normativo. Nem me satisfaz como escritor e poeta valorizar impositiva súmula de adestramentos. Dessa maneira, em pleno exercício de escrever, restituo para a folha de papel, insondáveis princípios de luta interna da memória, envolvendo insolentes dimensões da palavra, quanto à elaboração do texto. Agora, o rubro da significância e subjetivação da linguagem. Tal forma implica, inova e reverencia a conversão de aprendiz, a despeito do solitário ato de expor a nudez das palavras como privilégio fora do comum, em prol da escritura. Por outro lado, vou reelaborando a idiossincrasia dos homens. A vertente ideológica do estilo exerce despropósito reduto de percepções. Em parte, o empoderamento do autor, tantas vezes, se desnuda ao articular/desarticular o prazer e o fascínio da escrita sobre a folha do papel em branco (ALVS, 2022, p. 69)

O artista, ao que a leitura permite fazer, lançar uma proposta estética de produção poética que quer ir além das “impositivas súmulas de adestramento” e que Campato Junior (2017), já havia analisado em sua construção poética, demonstrando como é difícil classificar Alves em algum movimento literário, ou escola literária. Em *Outono* (2022), Alves traz para a sua “aula” essa mesma rebeldia sobre a classificação de escola literária. Sua poética, como parece, assenta-se mais sobre uma atitude de rebeldia, de “luta interna” entre o ato de escrever e de ver o mundo. Ao que parece, o mundo em si, o homem, necessita ser redescoberto, reexaminado, ou mesmo reelaborado, em todas as suas contradições, belezas e fealdades que são fatos da realidade e que o poeta quer trazer para dentro de sua obra, utilizando de matéria de palavra cujas especificidades devem retratar essa proposta de escrita.

Ao buscar significados inovadores para a palavra, o artista busca “desnudar” o homem, ressignificando o seu ser, mostrando as suas diferentes contradições, entre a vontade de tudo dominar e a incapacidade percebível, pelo texto poético, que nem mesmo a si é capaz desse domínio. Esse efeito é construído pelo sopesamento das palavras, uma a uma, de seu sentido polissêmico para um sentido único. Em Grafite há esse trabalho de contraposição do dominável/não dominável, ou domesticável que o poeta procura construir para a sua obra.

Aresta, por sua vez, demonstra esse lado cortante, agudo, que não é macio, ou movediço como o Grafite. Se em Grafite, apesar de sua maciez, ainda há a possibilidade de se permanecer nele, Arestas vai ao seu contraponto com sua característica de não domável, de não submisso à vontade:

Aresta  
 O passaredo circunstante,  
 Retransido de alvoroço  
 Farfalha ao recesso das frondes.  
 Tudo oblíqua artimanha  
 De um assíduo sabiá  
 A revigorar com teimosia  
 O plexo fecundo,  
 As ambíguas entranhas  
 Do canto de cotovia,  
 Maior que plurimundo  
 Do poeta Eugenio Montale.

Sobre o texto  
 Se debruçam  
 O politeísmo  
 E pretexto  
 Mas metáforas,  
 Como amavios  
 De vero  
 E do mero  
 No estratagema  
 do poema (ALVES, 2013, p. 119)

O “estratagema” do poema, no ensinamento de Alves busca demonstrar como essa ressignificação de mundo pela aproximação da dualidade dentro/fora, ou centro/periferia encontra nas *border* observáveis de mundo um caminho movediço para se chegar à compreensão da mensagem existente no interior do poema. É um caminho “oblíquo”, com “artimanhas”, “ambíguo”, cujo estratagema pontual é a forma de escolha e trabalho com a palavra. É bem provável que Alves, ao mergulhar na essência da alma humana, traga, para o espaço público, aquilo que está mais profundo e escondido dentro de cada ser, na busca de demonstrar que esse “plurimundo” interior necessita tomar contato com o espaço exterior, com as ruas, vielas e becos do Varadouro cósmico.

A esse respeito, Alves (2022) ensina, em sua aula:

A postura alquímica do real dentro da escrita assimila hipotético modus operandi da crítica. Nesse caso, motivos de presságios a ressumbrar variações do desafogo das imagens. Ali, no texto. E, ao mesmo tempo, figura analítica de consciência optativa, ao outorgar o avesso das palavras. Por um triz, pungente exercício da louvação humana. Como se fosse preso às ocorrências do dia a dia, submersas na extensão alucinante do discurso. Oral, ou escrito. Na soleira do tempo, à primeira vista, para socializar as peripécias do contrassenso, envolvendo iluministas cabeças no descompasso de opiniões. Assim, à deriva, grupo transgressor integra ávidos leitores sob flagrante exposição atônita da linguagem. E, na devassa das ideias, reencarnação dos sentidos passa a flutuar entre diversos moldes de leitura. O que medra de argüição, dissimula e se arvora lúdica. Mais e mais instrumental gesto apetece o farfalhar da escrita como conciliador parâmetro, confrontar e articular a desenvoltura da palavra no palimpsesto manuscrito (ALVES, 2022, p. 70).

Há, uma possibilidade de leitura radical na reflexão que o artista faz de seu trabalho estético que converge duas situações para a produção de um sentido e sentimento de receptividade: o trabalho poético como um “palimpsesto” da realidade, e a leitura como um ato de “rebeldia” contra o senso comum, ou mesmo aceitação passiva da vida. Alves, pode-se supor, percebe o seu trabalho poético como um mar revoltado que se recusa a ser domado, ou mesmo a ficar dentro de suas fronteiras, utilizando-se, para isso da linguagem como fator de transgressão dessas limitações, além de provocação de “sentidos” que impacta seu leitor. O trabalho “manuscrito” é uma tentativa de conciliar esses diferentes embates, mas é traído pela agudeza da linguagem e pelas emoções que irá provocar em seu leitor. Pode-se perceber que, mesmo levando em consideração a profundidade da aula, não deixa de haver um humor sarcástico e uma armadilha na leitura que, na superfície aparenta tranquilidade e conciliação, mas em seu espaço profundo, tempestade e provocação ao leitor.

No ensino sobre a recepção crítica, tendo como base Aresta, Alves pontua não somente o modo da produção, mas também os sobressaltos dessa produção diante da recepção. O trabalho poético é alquímico, na busca da transmutação da palavra até chegar a seu sentido áureo. Para tanto, o poeta deve analisar a palavra até pelo seu avesso a fim de buscar um significado impactante sobre o leitor do poema. Essa atitude do poeta em relação ao fazer poético e mesmo à poesia:

[...] ritualiza, no labor do momento, ícones de transfiguração interna/externa das ideias, em flashes de apogeu e prazer que absorvem o deslumbre das contradições textuais. Isso constitui fantástica provocação literária ao revalidar o inquieto ato de ler e pesquisar rejuvenescendo o dilúvio de imagens num festim de consumismo da palavras. No entanto, assíduo trabalho, estético, reflexivo, a exigir do autor mística solidão no feito da escritura. Por acaso, epicentro de interferência e ponderações ideológicas em notáveis circunstâncias de um tempo libertário sob o convívio humano. [...]. Desacredito em escritor, ou poeta, ou qualquer outro artista que se recusa a expor, na sua obra, as vicissitudes humanas. E evidenciá-las nas suas

tessituras do imaginário, enfatizando-as por intermédio de seu trabalho o estado de angústia, o desdito/bendito amor, em gozo futurista de perdas & danos. Bem como exceder as contingências e ascensão da incomportável genealogia do tempo. Assim, como performance da velhice. (ALVES, 2022, pp. 70-71).

O ato poético, ou o ato de fazer poesia, na perspectiva de Alves, significa cantar a vida, expor a vida com todas as suas angústias e idiossincrasias como matéria prima de construção trabalhada na precisão da palavra em seu sentido mais profundo. A fusão do imaginário, com a realidade e com as sensações interiores, para Alves, necessitam ser impressas na palavra escrita, tiradas do espaço interior para o exterior, colocados em um ambiente externo, como uma purgação das faltas, das frustrações livramento dos arrependimentos que a velhice pode trazer.

O processo de criação poética, na aula de Alves (2022) reúne elementos da ficção, da vida, das supostas verdades humanas para apresentá-las como parte integrante do ato criativo em si e propor outro olhar do leitor, do crítico para a composição. Nesse olhar, Alves convida esse mesmo leitor, ou crítico a ir além do que as palavras dizem, a buscar seu sentido último, e, perceber nesse sentido, as partes constitutivas do poema, que mescla elementos da verve poética, da ficção, da alegorização, da metáfora, com as vicissitudes humanas, de suas alegrias, dores, frustrações, regozijo e prazeres.

O ato poético, o fazer poemas reveste-se, para Alves (2022), em misturas de vida, de amores, de confissão, de denúncia social, de crítica às injustiças da sociedade capitalista sobre as parcelas mais desassistidas da população, cantadas por elementos vocabulares precisos, esmerilhados, mas deixando arestas e pontas cortantes, o que aponta para uma leitura cuidadosa e não apriorística.

## 5.2 AULA 2 – DA COMPOSIÇÃO DO CONTO POLIBIANO

O debate acadêmico sobre o conto contemporâneo ainda não chegou a um consenso, principalmente a respeito de sua forma, extensão, motivo, atenções e sua estrutura de composição. Ainda que Poe (2003) tenha aberto um espaço produtivo para se discutir a filosofia composicional do conto, restam mais questões do que certeza sobre seu lugar na Literatura, enquanto produção estética humana.

Afinal, a questão que se debate, até com paixão é: o que é um conto e como ele se constrói. Mário de Andrade (GOTLIEB, 2004) apontava que conto é definido por aquilo que o autor dele resolve chamar de conto. Apesar da ironia embutida na frase, não deixa de ter certo sentido positivo, haja vista os conceitos sobre o conto ainda estarem abertos a discussões

e interpretações. Para Andrade (Apud GOTLIEB, 2004), a resolução simples não acata a visão simplista e redutora que busca estabelecer o conto como sendo uma narrativa curta, mas tendo o fim do conto semelhantes à estrutura do próprio universo, fechado, mas infinito em si mesmo, sem bordas, ou fronteiras, mas estabelecendo um ponto de início e de chegada em sua própria realidade. O conto, em si, nessa perspectiva de análise trazida por Gotlieb (2004) é uma estrutura encerrada em si mesma, que não permite continuidade depois de seu desfecho.

Porém, o que se pretendeu debater, nesta aula, não é o conceito de conto em si, mas a proposição de uma filosofia da estética do conto ensinada por Políbio Alves. Vale lembrar que o conto não pode ser confundido com a novela, muito menos com o romance, mas que participa da mesma convencionalidade ficcional entre o contista e o leitor, tal qual aquelas duas outras manifestações. Como um compromisso ficcional, pode-se dizer, se trata de algo verossímil, até mesmo verificável, mas não verdadeiro, ainda que os elementos de sua composição estejam presentes na realidade.

Alves já publicou seis livros de poesias, dois livros de contos e um romance utilizando uma linguagem direta, franca, até muitas vezes dura e inóspita que o aproximam da narrativa agreste de um João Cabral de Mello Neto. Sua matéria prima espacial é o bairro do Varadouro e o rio Sanhauá, onde a cidade de João Pessoa nasceu e onde se concentra as classes excluídas da sociedade, no que se convencionou chamar de periferia. Dessa matéria prima trazida pelo rio, das zonas de meretrício, proxenetas e todo tipo de desejos inconfessáveis nasce a prosa polibiana, bem como as formas fundantes de sua filosofia da composição que não busca o belo, o agradável, ou o cheiroso. Na narrativa espacial da cidade pode se compreender o significado último que a linguagem pode oferecer para haja uma comunicação afiada com o seu leitor, o seu mundo, a sua visão de vida e de espaço que se estrutura pelas águas do Sanhauá.

A prostituta, o homossexual, a criança de rua, os quartos de despejos, os “rendez-vous”, a bebida, o sexo por dinheiro são elementos que compõe sua obra, assim como a loucura, a visão estática de um detalhe na janela de um quarto de pensão, são matérias para a construção de conto que desafia e desafia toda uma convencionalidade espacial de sociedade, choca e perturba o leitor desavisado com esse tipo de cena.

Edgar Allan Poe (2003), ao escrever a sua “Filosofia da Composição”, na estruturação do poema *O Corvo*, estabeleceu alguns pontos, ou parâmetros que ele considerou essencial para a construção da obra. Poe estabeleceu uma parametrização filosófica dividindo o poema entre a Forma e o Conteúdo, que, em uma primeira leitura pode parecer mais uma estratégia

de construção arquitetônica do que uma filosofia, propriamente dita. Porém, precisa-se perceber que os tópicos apontados no seu texto servem de base, não somente para o poema, mas pode ser extrapolado para seus contos, como um tipo de moldagem, ainda que facultativa, para se tentar enveredar por esse caminho.

O “sentido de efeito” que Poe (2003) estabelece, como ponto de partida para uma filosofia composicional, desdobra-se em tópicos diversos que estruturam esse momento, ou efeito que o conto vai produzir, não somente no intelecto, mas também nas emoções do leitor. De acordo com Gotlieb (2004), analisando a filosofia composicional de Poe, o sentido de efeito está ligado diretamente à captura da atenção do leitor. Esse sentido de efeito gera uma sensação de sequestro “permitido”, do leitor durante a leitura do conto, daí porque Poe ser enfático em outro ponto relacionado ao conto: a sua extensão: Para Poe, um conto deveria ter uma configuração cronológica que não ultrapassasse certo tempo, a fim do leitor não perder o interesse pelo texto, ainda que ele produzisse contos longos, também.

Apesar do trabalho desenvolvido por Poe, ele não foi o único a buscar a construção de uma filosofia da composição em que se pretendeu demonstrar como um conto se estabelece. Horacio Quiroga (2021) ao buscar, com base em Poe, construir uma filosofia da composição do conto moderno criou o que ele chamou de “Decálogo do perfeito contista”.

Quiroga, de saída, no seu fundamento primeiro, estabelece a relação da influência e tributarismo de forma e conteúdo, ainda que alerte ao candidato a contista à originalidade. Não se trata, obviamente de plágio, ou mesmo imitação, mas sim uma corrente dialogal e de inspiração baseada nesses mestres apontador por Quiroga (Poe, Maupassant, Kipling, Tchekhov, etc.).

A problemática do tributarismo, delineada por Quiroga, mas não aprofundada, na contemporaneidade, se torna um elemento mais desafiador de trabalho sobre a compreensão, influências, tributarismo e originalidade sobre o conto. Como a contemporaneidade parece ser uma concretização ultra-acelerada da visão de Marinetti sobre o mundo, em que a informação, apesar de superficial e pouco consistente, buscar similitudes entre artistas, modos de contar, visões e influências, causam desconforto, ou mesmo interpretações equivocadas sobre o artista atual, classificando-os, de forma, um tanto apressada, de apenas imitadores de outros artistas anteriores a eles. Mas isso não é culpa do contista, mas sim da visão rasa que a contemporaneidade traz para a análise literária.

Quiroga aponta ainda a “fé cega” que o contista deve ter na sua produção de conto. “Fé cega” no ardor com que deseja a produção do conto, o abandono de adjetivos como forma

de dar cores a palavras fúteis e desnecessárias, ao abandono das emoções, entre outros pressupostos. Em se tratando de um conto, cuja dimensionalidade espacial, seja na folha de papel, ou na tela de um computador, ou smartphone, por si só, já elimina o detalhe no conto, a descrição alongada de locais, situações, ou mesmo construções espaciais detalhadas.

Cortazar (2006), ao se debruçar sobre o conto, desfaz alguns desses mandamentos. A princípio Cortazar (2006) concebe o conto como um ambiente pequeno, dentro do que ele chamou de “esfericidade”, isto é, algo que se projeta sobre si mesmo e em cuja circularidade é preexistente ao próprio ato de escrever o conto, ou seja, o contista deve partir da concepção que o conto é uma esfera fechada em si mesma e não há espaço, motivo, ou mesmo razão para que ele se expanda além dessa esfera.

A partir dessa visão do conto como uma esfera encerrada em si mesma, Cortazar (2006) aponta qual seria o seu fundamento: cumprir uma missão com máxima economia de meios, na produção de algo denso e que consiga, em um espaço delimitado, apresentar todo o enredo, do seu começo, ao seu fim. Este pressuposto se liga ao conceito de extensão exposto por Poe (2003) na sua “Filosofia da composição”, que estabelece até mesmo um número máximo de horas que o conto deve prender o leitor: não mais que duas horas.

E, nessa esfera, ou esfericidade que Cortazar (2006) situa o conto, deve este condensar a tensão, o ritmo, a pulsação interna, os imprevistos dentro dos parâmetros estabelecidos e a liberdade factual. Cortazar dá mais ênfase aos aspectos intangíveis que se encerram nessa esfera do conto, a partir da visão do contista como sendo mecanismos de segurança e de controle sobre o conto, de maneira que ele se situe nos limites estabelecidos de extensão, ainda que haja contos como de Virgínia Woolf, Guy de Maupassant, e até mesmo Poe que podem ultrapassar as cinquenta páginas.

O conto, segundo Gotlieb (2004), possui uma especificidade e uma unicidade que não dá margem a desdobramentos outros, além de inflexões sobre si mesmo. Por ser uma “estória curta”, não há possibilidade, no conto, de ramificação de tramas, ou mesmo a focalização em diferentes temas, sob pena de não se chegar a um fim específico anteriormente pensado. O conto, diferente da novela e do romance busca tratar de um tema único, com focalizações específicas. Agora, como essas focalizações serão tratadas no desenvolver do conto está na dependência do contista.

A construção de uma filosofia da composição na contemporaneidade parece ser algo de difícil aceitação, uma vez que diversos problemas surgem para o ofício de ficcionista, a velocidade da circulação, o tema, a disponibilidade de tempo para a leitura, a trama, o veículo

de transmissão, são alguns desses problemas que se evidenciam. Políbio Alves, professor, poeta, contista e ficcionista paraibano, já no alto de seus oitenta anos possui uma rica produção estética que vai do poema confessional, ao épico, da grandiosidade à simplicidade como andar de bicicleta.

Nos seus contos, condensados, principalmente nas obras *O que Resta dos Mortos* (2003) e *Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer* (2013), Alves estabelece uma forma cujas características parecem ser únicas e pontuais, em um processo filosófico pensado na estruturação dessas duas obras. Todavia, o mesmo artista faz uma proposição de desenvolvimento de uma filosofia da composição expressa em seus contos, aponta para uma perspectiva mais ampla de construção que ultrapassa a “Composição” de Poe e as “regras” de Quiroga, tendo em vista as características da contemporaneidade e da intenção de chegar ao leitor de maneira mais intimista.

Pontualmente falando, Alves estabelece alguns pontos nodais de construção de seus contos, ao qual se passa a estabelecer em forma de tópicos que se relacionam, mas que podem ser aplicados, ou mesmo utilizados por alguém que queira se aventurar no mundo do conto. Isso sem deixar de lembrar que, acima de tudo, há também a necessidade de ter talento para contar uma boa história em um espaço curto.

Quanto ao conteúdo, Alves estabelece os seguintes pontos a respeito do conto:

a) o conto deve buscar os extremos – Não há censura, ou mesmo tabus que não possam ser temas do conto. Para Alves é nesses extremos que se revelam os ícones da identidade humana e se desvendam todas as contradições que se estabelecem na construção social que se baseia no “falseamento” das relações humanas. No conto “As moças do sobrado” Alves faz uma descrição em primeira mão do amanhecer de prostitutas que foram pagas por uma noite de prazer com marinheiros e estivadores.

A descrição seca, pontual, geralmente exposto em um único substantivo, seguido logo depois de um ponto é a inflexão até o limite do extremo, é o olhar que o narrador do conto lança para o infinito, ou para o demiurgo, na tentativa de reorganizar o mundo, sem que para isso se decepcione com a sua obra.

Na busca desse extremo para o conto contemporâneo é que o artista busca a matéria para sua obra, já que, é nele que encontra o “despudor matinal que existe na palavra” (ALVES, 2003, p. 17), isto é, a palavra no seu sentido puro expresso dentro do conto, sem subterfúgios, ou mesmo sem eufemismo, a fim de descrever o tema de seu conto, com a pureza da palavra no seu significado primário. Nesse sentido, a construção se baliza por um

processo de esmerilhamento continuado da palavra, para que dela seja extraído seu significado último, e que só se encontra nos extremos das situações vividas.

Alves busca esses extremos, justamente naquele espaço da cidade de João Pessoa (PB) – o Varadouro -, que é ignorado, esquecido, ou mesmo intencionalmente apagado, mas é o lugar em que as pessoas vão para satisfazer seus desejos mórbidos, suas taras, suas fantasias sexuais, na busca de uma vida que a oficialidade não permite a eles fazerem nos seus cotidianos. Ao buscar os extremos em que o “ícone” da condição humana se encontra, o conto vai ser construído como um processo de revelação desse ícone, mas para isso é necessário a palavra em seu estado puro, cuja latência busca traduzir, exatamente aquilo que esse extremo mostra.

A força, ou impulso que move, ou deve mover o contista para esse extremo está fundado no que Alves denomina “solidariedade dos homens”. Entretanto, o conceito de solidariedade apostado por Alves não se liga ao conceito de *charitas* cristão, ou solidariedade como sentimento de compaixão. Solidariedade, nesse caso se liga ao vocábulo *solitudinem*, ou solidão, já que é só na solidão, na atomização do homem é que ele consegue chegar aos seus extremos.

b) Contemplação – o ficcionista aponta que a contemplação é um fator preponderante para a construção do conto, haja vista possibilitar uma postura analítica “de ecos monossilábicos, das coisas simples e momentos de esquecimento” (ALVES, 2003, p. 18).

Contemplar, nesse caso apresenta uma carga metafórica de análise sem paixão, ou mesmo, sem comprometimento do ficcionista e do narrador com as vicissitudes da vida. A contemplação neste caso se reveste da fria noção de análise. O ficcionista ao contemplar faz uma análise conjectural do extremo para qual ele olha. Em “As miudezas cotidianas”, a voz narrativa parte de um garoto que é erotizado pela tia, molestado por uma mãe de santo, sofre indiferença dentro de casa, mas só se sente bem quando ganha a liberdade das ruas, da situação marginal em que os excluídos da sociedade vivem. Se em “As miudezas cotidianas” fosse tratada de outra forma, teríamos ali uma espécie de narrativa denúncia, em que adultos abusam de uma criança. Porém, na contemplação metódica do fazer contista, essas situações são composicionais do espaço do conto para que tudo que precisar ser dito seja dito no pouco espaço que se dispõe.

O olhar lançado pelo contista na perspectiva contemplativa do conto volta-se, sobretudo para o que ele chama de “minha província”. Anjos (2019) em artigo na Revista Correio das Artes, do suplemento literário do Jornal A União de João Pessoa frisa essa

característica, não somente do conto polibiano, como também do depoimento do autor em relação a chamar de província, seu lugar de nascimento e vida.

Na atualidade o termo província está ligado a conceitos negativos como lugar arcaico, retrógrado, conservador, tacanho. Porém, no conto polibiano, a província não é somente o espaço de acontecimento de seus contos, mas também o espaço conhecido, ou tópico, de que fala Bachelard (2003), em que a pessoa se sente confortável e segura. A província no conto de Alves é reduzida. Não é toda a cidade de João Pessoa, mas tão somente as bordas do Sanhauá e do Varadouro, espaço que converge a cidade e aproxima, ainda mais a dualidade centro/periferia. Universo em que todas as ações ocorrem e que permite uma contemplação dos extremos das vidas ali presentes que dão origem aos contos

c) o sentimento de mundo – para a elaboração do conto, Alves denomina o sentimento do mundo como o “objeto de transverberação” do ato de construir. Essa transverberação é buscar o que ele chama de eco, ou sentimento de mundo. Em outras palavras, o conto pode ser construído a partir de uma situação ideal. Pode até chegar a essa situação ideal, mas o seu início deve ser esse eco da realidade que chega até aos ouvidos do ficcionista e o impele a escrever sobre ele. Transverberar é, em um sentido lato, jogar adiante esse eco de mundo com todas as suas idiossincrasias e demonizações lançadas sobre aqueles que estão excluídos da “boa sociedade”. Por isso sua matéria prima é o mangue do Sanhauá: as putas, as bichas, o cafetão, o molestador, o pedófilo, os pervertidos em geral que são, em sua maioria, apenas repositórios das taras mais inconfessáveis da “boa sociedade pessoana”.

O sentimento, ou eco de mundo parece ser, na visão estética Alves, o “desgarramento das vicissitudes humanas, o posicionamento da angústia que sempre margearam as necessidades humanas” (ALVES, 20003, p. 20). Em outras palavras, na construção do conto, o eco do mundo, que deve ser ouvido pelo contista é quem dá a matéria básica para a construção do conto. É o ponto de partida que lampeja em segundos e dá a partida para o arranjo da matéria, ou objeto de conto.

d) sensibilidade e viabilidade do que é bom, ou ruim – Alves aponta esse aspecto como sendo o mote de alegria e gozo de seu fazer ficcionista quando projeta construir um conto. Não há, ao que parece, nessa visão, uma escolha, ou mesmo uma seleção puritana de matéria de conto. Para Alves a matéria utilizada, seja sensível, seja viável, bom, ou ruim é matéria de conto, ou mesmo fator de estímulo à produção do conto.

Em Meteorango Dia (2015) a narração do conto situa-se dentro do delírio de um louco que conta o tempo a partir dos horários de seus medicamentos que o mantém tranquilo. A

força geradora da loucura da personagem se mescla de maneira plurivocal a outras vozes que reclamam, declamam, denunciam, confessam pecados, taras, entre outras coisas. Nesse conto não há censura, ou mesmo reprovação à fala do louco. O bom e o ruim, o sensível e o viável formam um conjunto que trabalham para a construção plena do conto, formando algo coeso. Se há sensibilidades afetadas pelo conto a culpa não é do contista, ou mesmo do narrador, ou das personagens, ou vozes que se alternam no conto, mas sim na sensibilidade do leitor, já que o texto é provocativo e mergulha no “darkside human soul” do ente, da pessoa, do cidadão em seu espaço de atuação, apontando as suas contradições, suas fantasias eróticas e sexuais que são rejeitadas pela moralidade burguesa cristã.

**Cinco Horas e Três segundos:**

Na voragem dos pesadelos, antes de mais nada, de imediato, os intervalos de tempo e passagem. Imprecisão vaga, não. Para ser exato, ressurgem, na repetição cotidiana, fulgente sonhop.

**Dezessete horas e oito segundos:**

Há uma possível empatia em experiências reconquistadas em noite de lobisomens. Era mesmo. Aquelas criaturas estranhas que possuíam uma prosa vertiginosa, decodificadora de grafismos que povoavam as paredes desbotadas do tempo. De vez em quando, velhos paradigmas diagnosticados por taquicardias indissolúveis.

**Dezessete horas e cinquenta minutos**

A face humana interposta no entressono. Não se conteve. Foi nela que a boca carnuda, úmida, vermelha de chagas, resvala por etapas uma linhagem de efusivos discípulos. Apoiando-se na deriva das palavras.[...]. Dos terrenos baldios e dos esgotos estourados, brutal ninhada de ratos. Não resta dúvida, perversa surpresa. Em uma determinada circunstância, indiferentes a todos, movimentam-se [...]. (ALVES, 2015, pp, 23-33-37)

Na narrativa de *Meteorango Dia* (2015), o transcorrer das horas, a marcação do tempo, com precisão de segundos reflete a agonia da personagem e também provoca, ao que tudo indica, desconforto, incômodo no leitor, como se o pontuar esse tempo, o espaço da recepção vai se fechando sobre o leitor, as vozes que se sobrepõe no texto se tornam cada vez mais altas e incômodas.

Uma das características do conto polibiano é o uso de períodos curtos, muitas vezes resumindo-se apenas a uma palavra, seja ela um adjetivo, uma interjeição, ou um advérbio. Esse tipo de suspensão utilizada pela voz narrativa não é apenas um recurso para causar impacto, mas também, uma forma do leitor parar para pensar no sentido da palavra, extrair dela sua essência e refletir sobre o espaço da loucura em um conto, aparentemente desfocado, ou mesmo deslocado. No caso específico de *Meteorango Dia*, o espaço do manicômio, onde

a vida, o tempo e as relações são estruturadas a partir de uma marca temporal que indica o controle da vida por outrem, as vozes reprimidas só podem ser ouvidas ao falarem, ao mesmo tempo com a voz do narrador, sem que nenhuma delas atrapalhe a outra.

Em relação ao conteúdo, Alves é sucinto em demonstrar, na sua “filosofia composicional” os elementos intangíveis que contribuem para dar forma ao processo de construir um conto. Alves busca sua temática naquilo que a sociedade rejeita e que não se configura como bom, o limpo, o ajustado, a sua produção, o conto polibiano busca a matéria do mangue, transmutada pela lama que dá nova vida à matéria rejeitada no centro. Sua matéria prima são os desajustados, os que estão à margem da sociedade e aqueles que foram rejeitados na sua província e foram trazidos para o espaço do Sanhauá.

Outro aspecto dessa filosofia, ou proposta de filosofia está relacionado à forma do conto polibiano, e, nesse aspecto, o contista é mais prolixo, pois não somente alia elementos relacionados à linguagem, como também à segregação do mundo cultural daqueles que não estão no grande eixo cultural do país, como aqueles que não escrevem para a satisfação meramente comercial. A isso ele chama “literatura ruim”, que não sobreviverá “nem mesmo ao seu autor” (ALVES, 2003, p. 22). Trata-se, evidentemente de uma ilação do autor sobre a produção literária brasileira e que merece, futuramente, uma mirada mais demorada sobre essa problemática.

Em princípio, Alves concebe a escrita ficcional como uma “transgressão à pluralidade da narrativa”. Nessa assertiva o contista pontua, ou melhor, aponta a existência de narrativas que estão a serviço apenas de uma oficialidade, cujo ato de narrar não mergulha nas vicissitudes da vida e da marginalidade dos seus objetos de narrativa. Fica no seu exato oposto. O olhar que se estabelece é um olhar estrangeiro que não compreende, ou não quer compreender toda a extensão dos extremos das vidas que se desenvolvem nesses contos. A linguagem, nessa narrativa oficial busca a primazia da boa palavra, ou da palavra eufemística que não permite a compreensão do universo presente na narrativa do conto, ainda que de forma breve.

E ainda pontua:

Por meio da escrita pulsante, referente à feitura de textos é louvável compactar inúmeras pompas no âmbito da pesquisa literária. De outro modo, removediças ideias se alinham ao contraditório das metáforas. As imagens, assim, redescobrem-se com mais desenvoltura numa incomensurável alusão ao discurso. De fato, ao se apropriarem dos moldes reinventados sobre conceitos chaves da escrita. Algo assim, sincronia/diacronia, se posicionando no espaço diversificador das páginas do manuscrito. (ALVES, 2022, p. 8)

Na concepção e confecção do conto, aponta o ato de escrever como uma “provocação” entre o escritor e o escrito entre ideias que são dinâmicas e necessitam, cada palavra ser esmerilhada para o sentido final que o escritor queira dar possa ser obtido na flexão do tempo e na configuração do espaço exatos para que a sua ansiedade possa ser satisfeita.

Para o leitor do conto polibiano, este deve sentir todas as tensões escandidas pelo narrador, ou os medos das personagens, suas vidas e contradições humanas. Volta-se aqui àquilo que Gotlieb (2004) fala a respeito do “prender o leitor”. No caso de, Alves o termo mais adequado seria o “sequestrar a vontade do leitor” diante do conto. Não há como sair da mesma forma que se iniciou a leitura do conto polibiano, de acordo com a análise de Campato Junior (2013).

Há que se observar que Alves (2003) também pontua na sua forma composicional a necessidade de uma “rebeldia aos dogmas culturais” (p. 23) como uma agressão a esses mesmos dogmas que possuem uma superfície clara, límpida, mas quando se aprofunda neles começa-se a se ver todos os desvios de caráter, as fantasias grotescas, as taras e perversões. Por isso, essa rebeldia a esses dogmas deve ser um fundamento palpável e perceptível na elaboração do conto e na sua fruição. Nesses casos, o conto procura buscar essa rebeldia como forma de apresentar o homem a si mesmo, sem máscaras, sem subterfúgios. E, ainda assim declara:

Urge escandaloso tempo para demarcar intuitiva sùmula da palavra escrita. Anos e anos, para revitalizar precioso texto. Em contrapartida tudo precede. Nenhum olhar antropofágico na desova das frases, ou mesmo através de contagiosos sofismas, impostos aos substratos das palavras. Sim, de acordo com a aquiescência das orações subordinativas, após dúbia abordagem oral da sentença. O anunciado se desdobra entretecido nas diversidades/particularidades da escrita. Por hábito, nada corriqueiras. Essas coisa monopolizam outras minudências. Em cada uma delas, ecos de figurativas conversas, semelhantes a um ápice devoluto de trepidez na voz, infestando olhos, ouvidos e mente dos leitores (ALVES, 2022, p. 10)

Nota-se, que, ao se permitir uma leitura a partir da “aula” de Alves a fundamentação na palavra escrita que conota pressa, em precedência ao olhar, convergindo para uma espacialidade em que esses temas vão se concretizar. Não somente a palavra, mas a palavra fundida ao espaço que darão esse sentido de urgência “escandalosa” à produção do conto, mediada pelo vocábulo preciso que restringe a metáforas a poucas situações descritas.

O ato da escrita do conto, para Alves, ao contrário da filosofia da composição de Poe, ou mesmo de Quiroga, não se dá por uma fórmula específica de construção, mas de controle

do contista sobre as palavras. É do embate entre o escritor e a palavra que o conto surge, a narrativa se apresenta na forma inicial que o escritor deseja. O trabalho seguinte é buscar seu significado último e profundo a fim de que o leitor possa parar e ler com redobrada atenção o escrito. E isso, segundo Alves é tarefa longa e que se ajusta com a vivência entre o escrito e o escritor, já que:

Em princípio, dissonante exposição do manuscrito. Desta vez, espoliando indescritível tráfego de consciência que se expande imbatível entre a realidade e o sonho. Um texto pressagioso, tendo, como suporte literário, vaticinar incondicional análise das imagens sobre incontestada leitura. De fato, só tem sentido de ser escrito, poeta, quando o autor ousa autoconsumir-se, autodevorar-se à procura do incansável vocabulário no laborioso manuseio das palavras. Às vezes, incisivo, sempre absoluto no contexto visceral do ofício de escrever. De qualquer modo, necessário manter libertino olhar em relação às fronteiras da escritura, desenrijando assim, o rito das frases ao projetá-lo em busca de midiática aquisição, evocativa do verbo, pronome, adjetivo e artigo. Mais e mais reconstruir minimalistas articulações acerca do imprevisível da escrita. Não por acaso, inserção dos propósitos autorais ao reconhecer o postulado interventivo da metalinguagem a partir da fabulação descontínua das palavras (ALVES, 2022, p. 11).

A esses dogmas, ou subterfúgios, Alves os denomina como “o ilusionismo do homem” (p.24), que busca ajustar, ainda que de maneira pontual, o homem em seu espaço social e cultural. Para Alves é função do conto expor, como forma de expurgo, ou mesmo catarse a dicotomia entre a realidade, que se esconde nas situações extremas vividas na zona marginal de “sua província” e a fantasia, que ocorre nas salas e salões da dita, boa sociedade.

Alves pontua que não permite que seu conto seja “limitado pela rigidez do código linguístico” (p. 22), inova na construção ficcional produzindo sentenças e palavras solitárias que valem por uma oração, um período, ou mesmo um parágrafo inteiro. Em veias e artérias (2003) o conto é formado apenas por vocábulos pontuados. Um verbo, um substantivo, um advérbio, uma interjeição, uma preposição. Mas são elementos linguísticos carregados de significados que apontam para o leitor a necessidade atenção e cuidado, ao se adentrar e vocalizar tais palavras.

A subversão do código linguístico, principalmente quando o ficcionista descreve a tara sexual são pontuadas apenas por breves palavras, ou até mesmo dois advérbios ajustados em uma sentença:

[...] escorrendo em gosma. E pronto. Não é nada. Coisa de encantamento. De uma noite qualquer. De verão. Ademais, um habitat a congrega velhos senhores. Adolescentes. Inteiramente ao olhar daquele vulcão. Por toda parte. [...] Em diuturno pântano. (ALVES, 2015, pp. 17-18).

O excerto acima traduz como Alves revoluciona o código linguístico, não pela construção de novos significados, mas pela apresentação de vícios e taras a partir de uma fixação de um vocábulo, cujo significado, dentro de uma perspectiva não polissêmica, não permite outras formas de encadeamento de sentido, mas leva apenas a um desfecho, ou mesmo um significado possível.

Além dessa subversão, é possível notar como essas palavras traduzem, não somente o desejo, mas o ato sexual em si, com seus movimentos, suas fricções e deslizamentos que estão presentes na dicção da palavra, na verbalização do termo e na pontualidade de extremos, como um subir/descer, entrar/sair, ir/vir frenético do ato sexual, seja hétero, ou homossexual.

Ou mais ainda:

Na intimidade do texto, nada é demais. Considerando, de imediato, o formigar de um propósito. O olho, de sobreaviso, se posiciona. Lê, relê o manuscrito com grande euforia. Por algum tempo, a mão espalmada em direção ao livro, confronte e consagra a metamorfose da leitura. Rotina pragmática das alternâncias inseridas nos parágrafos. Urge, pois, incomum enfoque no território da escrita. Desse modo, ancoragem absoluta das denúncias. Já predisposta à transcendência do texto, engendra mutabilidade/debilidade acerca das ações humanas. De forma direta ou indireta, a análise literária resulta em um processo translúcido/criativo perante imensurável delírio que absorve a metalinguagem da escrita. Proposital entusiasmo do olhar assinala efusiva arritmia das palavras, arrastando minudente sob/sobre bandoleiro foco das imagens. (ALVES, 2022, p. 13)

O ato de escrever o conto, na visão de Alves, é um embate linguístico, metafórico e de significantes da palavra. O seu foco para a construção do conto está no modo como a palavra e o escritor se confrontam e se ajustam na busca de uma transcendência de significados que dará ao texto final a sua forma completa, com a mensagem sendo traduzida na matéria acabada que é o conto.

Nessa situação Alves (2003) pontua que seu compromisso é com o resgate da visibilidade diária dos fatos e acontecimentos que surgem e desaparecem, mas que, na maioria, quiçá, em noventa e nove por cento dos casos, são ignorados pela sociedade, de acordo com suas palavras. É na busca desses acontecimentos e fatos que a estratégia de construção do conto se estabelece. Ainda que seja um pacto ficcional com o leitor, a realidade não deixa de estar presente nos contos de Alves, para que no final:

O livro em aberto. As páginas se desnorteiam acerca do arrojado projeto da linguagem. O leitor recupera o alvo da escrita. Múltiplas proporções se antecipam. Às vezes, o desígnio interpretativo a fomentar ilusões e fantasias sobre o imaginário do leitor. Vê-se o deleite. A partir de então, entorpecido olhar se entrega. Majestosamente na iminência do mais grave estupor. Por isso mesmo, crescente imaginação de elementos externos invade o texto. Entretanto, nenhuma complacência com a leitura em foco. Até então, se possam deduzir, numa frase,

parágrafos que, desta vez, uma sirene rompe uivos e algazarra de vozes por causa da consumação de um delito. Segundo depoimento às ocultas do foco policial, a morte sob encomenda transcende as páginas do livro. E apropria-se de forma aguerrida do corre-corre vexatório das pessoas. Esse, de lembrar – de imediato – impactantes criaturas foragidas, sabe-se lá onde. Há um rosto acérrimo. Após desassossego dos cânticos, uma voz se enaltece de fúria, como se quisesse, através do grito e do grunhido, perfurar com tal ímpeto o asfalto já ostentoso de lixo e mendigos. (ALVES, 2022, p. 18)

Trata-se, se assim pode ser concebido, da recepção crítica do leitor sobre o livro que Alves define como um ato de impacto aos sentidos, à mente e ao conhecimento linguístico. Se para o autor, o processo de criação é penoso, árduo, longo, a escrita, para o leitor tem que proporcionar a mesma carga de emoção, uma descarga de adrenalina ao ser, o leitor, pego pela polícia, em delito de algum crime cometido, ou mesmo a exposição de uma fraqueza moral, ou um ato vergonhoso. Esse impacto no leitor propicia um “mover” dentro de si, um incômodo, uma agonia e uma catarse estética que permite, a cada um poder ver o mundo não mais a partir de uma dualidade que se repelem, mas de uma dualidade que se atraem e se tocam na *border* propiciada pelo conto especializado a partir da visão periférica de mundo.

Todavia alguém pode dizer que se trata de uma literatura panfletária, ou mesmo ideológica, haja vista a história de vida de Alves. Nada mais inseguro do que esse tipo de assertiva, uma vez que a matéria de seus contos não está na sua vida, mas sim nas imagens, fatos, casos, acontecimentos e relatos que ele ouviu, ou mesmo presenciou em sua província. Alves não estabelece pactos com este, ou aquele modo e modelo de sociedade, mas percebe onde esses pactos existentes acabam se mesclando e as fronteiras entre um e outro chegam próximo ao desaparecimento.

A noite, entidade imaterial é quase uma constante no conto polibiano. Na “noite de lobisomem”, como ele descreve no conto “Fábulas Obscenas” é o tempo em que todas as convenções e acordos sociais se desfazem. Fábulas obscenas mostram como médicos, advogados, promotores, juízes, comerciantes, empresários despem-se de sua roupagem social e vão à busca de satisfação de suas taras e desejos na zona portuária. No baixo meretrício. O sexo comprado e vendido na “noite de lobisomem” não está limitado pela convencionalidade. Compra-se sexo com mulheres, homens, meninos e meninas, independente da classe social.

Para se adentrar nesse tema, ter-se-ia que desviar o foco da temática em questão, mas vale dizer que, a “noite de lobisomem” não remete ao terror, ao dantesco, ou mesmo ao grotesco como a cultura popular pintou essa criatura mítica, mas liga ao impulso animal do cio, da satisfação do desejo e da carnalidade que pode ser tratado em outro momento, além da transformação dos papéis sociais definidos pelo centro urbano.

Nesse quesito, ao falar em noite de lobisomem, Alves faz uma ligação com as histórias do nordeste como as histórias de Trancoso, os relatos oficiais, as reminiscências das histórias contadas pela mãe, a doutrina protestante, entre outros pontos de inflexões que contribuem para a formação de um arquétipo filosófico que dá base ao conto polibiano, já que a noite, como entidade, subverte todos esses conceitos e, pode-se dizer, até em uma paródia quase nietzscheana de sociedade, transvaloriza, em sentido inverso aquilo que há no ser humano. A forma do conto polibiano se constrói dentro de um edifício em que a linguagem e a intencionalidade se articulam de maneira que formam um conjunto em uma perspectiva de espera da matéria, ou centelha de ignição da produção do texto.

Esses elementos não somente tendem a chamar a atenção do leitor, como “sequestrar” a sua atenção dentro daquele espaço que tanto Poe (2003), Quiroga (2021), Cortazar (2006) e Gotlieb (2004) denominam de sentido de efeito. O sentido de efeito na ficção polibiana é chocar e desnudar a contradições do homem em relação a si mesmo e à sua postura na sociedade. Pode até parecer algo contraditório, uma vez que é tendente se rejeitar aquilo que incomoda na pessoa. Todavia, a armadilha da narrativa está em projetar no outro aquilo que eu tenho de falhas. A construção do texto tende a ser feita inicialmente, quase que desvinculada da realidade humana. O seu começo é tenso, porém essa tensão está projetada no outro, ou mesmo no espaço de arquitetura do conto que, de partida em nada lembra o indivíduo. A sagacidade em condensar o indivíduo dentro de um conceito amplo é que possibilita abordagem da leitura pensando “no outro” e não em “si mesmo”.

Essa estratégia está pontuada nos conceitos que foram acima trabalhados e que Alves apresenta quase de maneira direta e simples em sua obra. Ao mesmo tempo em que digladia com a palavra na busca de sua essência pura, que transmita a emoção e o sentimento das contradições da vida, aponta a necessidade do conto ser estabelecido como estratégia para uma “sociologia da vida”, cujos valores estão se perdendo para uma contemporaneidade edulcorada e festiva.

Alegoricamente, Alves aponta que a vida não é uma “Matrix” em que tudo e todos estão organizados, ajustados e cada um está desempenhando um papel pré-definido na sociedade, voltando para casa feliz, ao final de um dia de trabalho, crendo que ali é toda a realidade. Há, no conto de Alves, a proposta de desorganização dessa vida, de transbordamento para o espaço público do Varadouro essas contradições, os excessos, o mundo atópico, como toda a sua comercialização de carne humana e suas taras.

Alves pondera, até mesmo com um pouco de apreensão, a necessidade de se massificar o conto, tido como texto rápido, muito ao gosto peculiar da contemporaneidade, como forma de se apontar a necessidade da estética ser parte integrante da vida humana. Para isso, busca contribuir filosoficamente, apresentando pressupostos que permitem a construção de contos que envolvam a sociedade, refletindo, essa mesma sociedade de maneira direta e sem metáforas de seu cotidiano.

Apesar de alguém dizer que, afora Poe, Quiroga, ou mesmo Cortazar serem os maiores expoentes de uma filosofia da composição do conto e que não se percebe isso na construção poética de outros artistas, essa premissa, diante do que foi debatido acima, pode ser vista como não sendo, de todo verdadeira, uma vez que se for considerado o que os artistas já visto acima,, de um modo, ou de outro, estabeleceram filosofias para seus contos. O texto de Hemingway e a “Teoria do Iceberg” é um exemplo disso. Não se trata de uma filosofia de per si, mas de um arquétipo filosófico “a priori” em que a construção narrativa é estruturada tendo o “iceberg” como estratégia de conto.

Nos contos de Alves, apesar de não haver rejeição as outras estruturas filosóficas, há a tentativa bem sucedida de dar uma nova configuração à estrutura composicional do conto baseada na matéria-prima que rodeia o contista. Se para Poe a filosofia tinha que estabelecer uma relação lógico-matemática para se alcançar o efeito de sentido, para Alves esse efeito de sentido é conseguido através de um “sequestro consentido” da vontade do leitor, situando-o no espaço arquitetônico construído, a alegorização da vida, a transição do desejo, a transmutação da existência que se funde no espaço do Varadouro nas “noite de lobisomem”.

### 5.3 AULA 3 – DA COMPOSIÇÃO DO ROMANCE POLIBIANO

A produção estética de Políbio Alves é considerável na poética e na prosa, sendo que se pode apontar apenas duas obras com características de romance: *A Leste dos Homens* e *O que Resta dos Mortos*. Azevedo (2019), tece comentários críticos sobre a obra *A Traição de Hemingway* (2023, no prelo), escrito por Alves e que considera como a parte final de uma trilogia que encadeia as obras *La Habana Vieja* e *A Leste dos Homens*, pela qual também Alves ficou em primeiro lugar no concurso da União Brasileira de Escritores em 2022, sendo marcada a recepção para a entrega do prêmio para o primeiro semestre de 2023.

Apesar dos esforços, o autor da tese não teve acesso a tal obra, uma vez que ainda se encontra em fase de impressão. Deve-se deixar registrado que Políbio Alves cedeu, ao autor da tese, gentilmente, sua obra completa à exceção desse texto, já que não o tinha em seu

acervo. Todavia, como esta subseção buscou-se demonstrar como Alves, no corpo do texto da obra *Outono: memória da escrita* (2002) buscou fazer uma proposição ousada da construção de uma estética que envolve uma filosofia composicional do texto literário, a partir de uma organização pontual dada nas lições polibianas para esse tipo de construção.

O primeiro passo dessa construção filosófica alicerça-se em um tripé, cujos dois primeiros fundamentos já foram discutidos nesta tese: o espaço como elemento fundamental para a tessitura da narrativa que aproxima a dualidade centro/periferia e o tempo como elemento composicional que dá ligação ao enredo e a ambientação da escritura. O terceiro fundamento proposto por Alves se trata da memória. Alves inicia sua aula:

Quase. Sim, tudo exposto na escritura. Considerando, pois, ficcional ou poético aparato que se esboça sob a destreza amorosa das frases. Aconteceram mudanças. Dia após dia, na fissura do tempo para tumultuar os intervalos do cotidiano, banqueteadando-se com insondável apreço à palavra. Não por acaso, alvo daquela eventual abordagem. Há tantas coisas escorregadias sobre os parágrafos. Isso. O resvalar dos sentidos, opostos e conexos, na liberal ficção. (ALVES, 2022, p. 51)

O texto busca apontar para os dois fundamentos iniciais de uma proposta filosófica, ou estética de composição literária fundada no espaço e na linguagem como elementos determinadores do início dessa construção. Como um alvo a ser atingido e que necessita desses elementos para a sua realização. A “liberal ficção” polibiana tem como matéria os “intervalos do cotidiano”, a vida comum, os espaços naturais que se infletem sobre eles mesmos e o “insondável apreço à palavra” como base filosófica do texto literário.

O ato de escrever fundamentado no espaço, no tempo, necessita de outro suporte para que se sustente no decorrer temporal de escrita: a memória. Alves pontua que a memória, aliada à busca pelo sentido máximo da palavra torna o ato de escrever significativo e valorativo, não somente para o escritor, mas também para o leitor que se fixa nesse desenrolar narrativo, ativa a sua memória e “sequestra a sua vontade” no enredo do romance. A prosa polibiana procura apresentar essa sucessão de alinhavos dos três fundamentos de modo que o leitor faça uma associação primária em relação ao espaço projetado sobre a escrita e se coloque nessa cartografia construída, como se fizesse parte da espacialidade e do enredo.

O leitor polibiano, na aula ensinada por Alves tem a possibilidade de se tornar participante do enredo, não mero leitor passivo, ou apenas um “torcedor” para que haja um final feliz, ou mesmo para “passar um tempo perdido em uma narrativa”. Não é à toa que Campato Junior (2013) considerou a poética polibiana um trabalho esforçado para se compreender, devendo haver um devido cuidado para que não haja interpretações, ou ilações apressadas. Mas, esse esforço está muito mais em se permitir adentrar-se no enredo da obra do

que a simples leitura e interpretação superficial da mesma. Alves aponta que a prosa tem que modificar, transformar interiormente – *metanóia* – o leitor. Uma vez conseguindo isso, a obra em prosa pode ser considerada finita no ato de escrever, mas infinita no ato de impactar o leitor.

Para se chegar a tal situação, Alves apoia a sua escrita em prosa, também na memória e ensina o valor dela para o escritor e para o leitor:

Descobri a palavra em criança. Antes dos seis anos e, até hoje, me vejo escrevendo comum palito de fósforo contra as paredes do meu quarto. Às vezes, esticava a mão direita, rabiscando frases com o dedo no ar. Mensagens anônimas, nomes de lugares, pessoas, palavras de ortografia desconhecidas. Essas coisa- não sei lá por que – ainda continuam a instigar a minha escrita. Imagens se apresentam distintas como se fossem fulgores da alma. Em algum momento, toda essa parafernália desabou para os bastidores da memória. Nesse caso, acumulando tortuosas e pungentes lembranças. O tempo reativou, num só lance de pensamento, a quebra do encanto. Adeus infância. Tenho a vaga impressão, no que concerne às experiências limites a partir de um mesmo viés, que suscetíveis perguntas ficaram sem respostas. (ALVES, 2022, p. 52)

A memória, a lembrança e as reminiscências da infância é o suporte do terceiro fundamento que Alves atribui para uma filosofia composicional do texto em prosa, mais especificamente o romance. Mas, mesmo a memória trai, entra em uma zona cinzenta em que não se pode ter certeza de muitas coisas e então é necessário buscar fragmentos do passado em memorabilias, fotos, relatos e guardados. Córdula (2015) ao analisar os arquivos polibianos aponta o valor do arquivo para a produção estética de Alves, como sendo um repositório de lembranças que ativam determinadas memórias e fatos da vida de Alves.

Em conversa com o autor da tese, Alves declarou que é um guardador de coisas quase compulsivo. Aos oitenta anos disse que nem tudo mais está em perfeita sincronia na memória, por isso essa necessidade de revisar arquivos, voltar a textos abandonados e deixados em pastas e gavetas. Esses registros espaciais e temporais, para Alves servem como um gatilho para a memória e para a lembrança. Assim sendo, traz para a sua aula sobre a composição do romance a importância desses guardados como fonte de apoio à memória.

Essas memórias, como catalisadoras da lembrança, são transgressões necessárias para que o romance possa ser produzido, pois “se não há transgressões, não há escritor nem escritura” (ALVES, 2022, p. 52). Transgressões estas que possibilitam a reconstrução histórica de fatos vividos no passado, como aqueles descritos em *A Leste dos Homens* (2015), ou mesmo as bricolagens e colagens factuais feitas na mesma obra. Recortes de jornais, textos de atos institucionais, boletins de ocorrência de delegacias, histórias sobre brigas de casais, de

atrito entre “putas” sobre ponto de trabalho, de desejo de “bichas” em se “transmutar” em outra pessoa, despindo as fantasias que a sociedade burguesa insiste em colocar neles.

O conceito de *metanóia* é uma marca presente que a memória imprime na construção do texto narrativo. E, aqui cabe um parêntese sobre esse conceito. Se a metamorfose é uma transformação exterior, que fica somente na superfície do ser, ou ente, a metanóia é uma transformação interior, que modifica, não somente o interior, mas que modifica, também, o interior do leitor.

Essa transformação se estabelece como um:

[...] exercício de ser e existir, insólito, proibido, maldito, me transforma num visionário. Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Belém do Pará, Salvador, Cruz das Armas, Beira Molhada, Varjão, Centro Histórico de João Pessoa, Baixo Róger, Porto do Capim, Praia de Manaíra, Ilha do Bispo, Intermares, Bayeux, Barcelona, Lisboa, Paris, Reims, Genebra, Trento na Itália e La Habana Vieja, Cuba, inabituais paragens de idas e vindas nas lembranças. Essas coisas desbravaram meu espírito, tão vulnerável de qualquer ingerência da esquerda, direita, grotesca, certa, errada, maldita. Perverto com essas atitudes, inimagináveis diferenças. Reinvento sólidos e abusivos exercícios de desconstrução ou reconstrução da escritura em nível de linguagem. (ALVES, 2022, p. 55)

A prosa que transforma o leitor, também transforma quem a escreve. Espaço, tempo e memória vão construindo um mundo arquetípico que o escritor procura apresentar a outros, seja pela escrita, seja pela fala. O espaço oferece condições de reunir esses materiais e o tempo as condições de maturação dos mesmos. Já a memória, a segurança para que aquilo que o escritor quer contar o seja de maneira a modificar quem o lê. A memória guarda o registro dinâmico, o arquivo guarda o registro estático. O tempo a espera necessária para que haja o amadurecimento da ideia, do enredo e da forma do texto narrativo. O espaço, o lugar necessário para que o enredo possa ser desenvolvido.

Na proposta de criação, o conceito filosófico estabelecido por Alves é sugerido por um acordo entre quem cria e quem lê:

O criador, um ser que esmerilha palavras, fazendo brotar o enigmático entre ruínas de alegoria da condição pessoal. Demônios, aberrações humanas, fantasias individuais contidas nos meus livros, reconduzem os leitores às planuras da emoção. Nenhuma é igual à outra. Escritor ou poeta, diante da folha de papel em branco, é um ser polivalente. Sem dúvida, assumindo solitário todas as consequências desse encargo amoroso. Instinto objeto inadiável de desejo. Escrever um texto continua sendo projeções e adágio no alvorejar das palavras sobre o manuscrito. Onde resulta inquestionável leitura, alusiva às pessoas e ao mundo. (ALVES, 2022, p. 58)

O acordo que Alves propõe se baseia no “esmerilhar” a palavra, ao mesmo tempo em que traz, para a realidade ficcional seus “demônios”, aberrações pessoais” e “fantasias” do seu

íntimo, de modo que a criação literária aproxime a fronteira entre o verossímil e o verificável e, no leitor desperte suas emoções diante da narrativa exposta no texto literário. O acordo se ficcional se dá na provocação das emoções entre o escritor e o leitor, como se ambos se permitissem entregar a uma provocação de seus sentidos, sentimentos e deixassem aflorar esses demônios, aberrações e fantasias que se escondem no ser. O espaço, nesse caso seria a posição ideal de provocação, quando o artista e o leitor se encontram em uma cartografia que se desnuda aos olhos e traz, para a fruição literária sentimentos oclusos e, muitas vezes, envergonhados, de ambos.

Trata-se do contrato ficcional que Candido pontua em sua obra e que baliza o conceito de literatura, ao menos no Brasil e valida o conceito que Abreu (2006) considera como literariedade, ou a literatura em sua expressão final. Alves considera esses aspectos como importantes, além de trazer, no ato de escrever, seus “demônios, aberrações humanas, fantasias individuais” que acabam indo para a prosa de ficção que deve provocar o leitor, fazê-lo confrontar os seus demônios e aberrações pessoais.

De certo modo, para instigá-los na arguição de contagiantes personagens às páginas de qualquer compêndio literário. Não ao alcance do imediatismo entendimento. Mais do que previsto, na ousadia de provocar amplitude da obra literária. Dessa forma paradoxal, ultrapassei a irredutível paixão pelo ato de escrever. Claro, em louvor à linguística, à gramática e à estética da palavra, Ninguém não imagina o possante furor da informação, após repassá-lo ao inventário da escrita. Em princípio, se reformulando na memória. Depois ele se alavanca, subjetivo, invadindo a folha de papel em branco. Essas coisas ocorrem de modo avassalador, antes e depois do tempo de escrever. (ALVES, 2022, p. 66)

Uma lição importante apontada por Alves que relaciona a estética da recepção, pelo leitor do texto literário que descobre o modo de operação do escritor que depura, para a palavra escrita, a ousadia de contar, de narrar algo ficcional, criando um mundo cuja participação desse leitor é importante. Percebe-se, o artista, assumir um tom confessional do ato da escrita, balizado pelas normas da Língua, mas não se restringe aos significados polissêmicos que a palavra possui. Busca um sentido específico, pontual que amarra tempo, espaço e memória em um hiato narrativo. Convida o leitor a pensar sobre esse hiato e a projetar sobre si o seu significado. Para a estética criativa de Alves, esse processo é alquímico, transmuta o banal em sublime, provoca um turbilhão de emoções e sentimentos necessários para a compreensão do texto. Não se trata de uma fórmula a ser seguida, ou mesmo um decálogo, quase um mandamento, mas caminhos considerados pelo artista como necessários para que a obra modifique o leitor.

A esse respeito, Alves se apega à memória aguçada, afiada e respeitada para poder escrever uma obra. Ao partir de sua própria experiência o artista pontua:

O tempo passou. Mas a memória continua vigilante. Respeitadíssima guardiã do passado, Por toda uma vida, não menos, tento – mais uma vez – não esquecer a presença de mamãe, junto à minha rede, rezando baixinho, sobretudo me abençoando. Mais tarde, com o rabo dos olhos apoquentado das visagens sonolentas, apanhava em flagrante a imagem dela recomposta de sombras, se dissipando pelo amanhecer para cuidar dos doentes de Padre Zé Coutinho. (ALVES, 2022, p. 87)

O material da memória está presente na vida de Alves e na sua produção, e ele indica esse material como fonte que alicerça a produção escrita em prosa. Mesmo na construção de uma obra puramente ficcional, aponta a memória como fonte segura de se construir algo verossímil, que se projeta para o provável. A obra de ficção de Alves possui esse caráter provocativo, cortante e que, aparentemente aproxima-se do confessional e do testemunhal da história vivida e construída em torno da ficção. Dificilmente pode se creditar a ela a veracidade de algo acontecido, mas, mais difícil é separar o verificável do ficcional. A mescla desses dois elementos que Alves pontua em sua obra, também se apresenta como fator de construção da prosa narrativa.

Por fim, para finalizar a sua aula sobre a composição do texto narrativo em forma de prosa romanesca, Alves aborda o assunto da estranheza que a obra deve imprimir no leitor. Porém, estranheza aqui não se trata de incompreensão, ou mesmo de rejeição. Estranheza, para Alves é o primeiro impacto que a leitura permite causar no leitor, provocando sua curiosidade, mexendo com seus sentimentos, frustrações e medo, além de buscar o “sequestro” da vontade do leitor, levando-o a mergulhar no universo da prosa ficcional:

A estranheza se revela nos meus textos. E constitui inconfundível marca da minha escritura. A primeira leitura espanta, No entanto se diversifica em nível do discutível. [...]. Esse prazer estranho que inquieta as pessoas. Ao questionar o certo, maldito, palpável, incerto, direito, esquerdo, subversivo, proibido, oculto, restrito, insólito, bendito. Isso me renova, dá forças para continuar vigilante. Não será agora, quase aos oitenta anos, a desistência de lutar. Não, de jeito nenhum. Ademais, nunca me preocupei em criar uma escrita convincente. Na condição de operário da palavra, meu texto tomou a contramão de alguns cânones ao longo dos séculos. Escolhendo esse caminho, recusei ser mais um escritor ou poeta subserviente às benesses do fluxo editorial. Escrevo sobre o cotidiano de minha aldeia e dos habitantes do mundo. (ALVES, 2022, p. 95).

É provável que Alves encerre essa lição com um duplo ensinamento sobre o ato de escrever prosa de ficção. Não se preocupe com vendagem, com a aceitação canônica, com regras e bom comportamento. Seja ousado, fale do livre, do proibido, do insólito, do grotesco. Fale sobre o seu espaço, sem a preocupação de rótulo de periférico, ou central. Não busque a

aceitação passiva do leitor. Busque causar uma sensação de estranhamento na leitura. É essa sensação que irá prender a atenção de leitor e levá-lo a compartilhar, de maneira cúmplice a realização estética da obra.

Mesmo declarando contar a sua “aldeia”, Alves se declara um cidadão do mundo, pois, ao se voltar ao todo do presente texto, poderá ser visto que o centro espacial do artista é onde a voz do narrador se encontra. Não há uma preocupação com a categorização do texto narrativo, se periférico, maldito, central, bendito. Essas preocupações não devem fazer parte do ato de escrever ficção, e muito menos a preocupação do leitor que busca fruir a recepção de sua obra. Mas, essa posição acaba sendo um desafio para o crítico, para o analista e para o historiador literário. Há, aparentemente, um desafio feito pelo escritor, como o enigma da esfinge de *Édipo Rei*: decifra-me! Ao que se pode perceber, o escritor lança um desafio para o crítico que busca enformar a sua produção estética em uma categorização literária e estética.

A proposta estética de Alves em *Outono: memórias da escrita* (2022) aponta para uma densidade do ato de escrever, em que o artista deve buscar nas coisas sublimes e banais material para a sua produção. Essas coisas banais e sublimes possuem uma fundação baseada no espaço, no tempo e na memória do artista uma base sólida de construção e desenvolvimento ficcional.

No lado do leitor, Alves ensina que essa obra deve alimentar a curiosidade do leitor para que este possa mergulhar nela, estranhar-se com ela, provocar e ser provocado. Ainda que a obra polibiana não seja uma leitura fácil, prende justamente porque faz esse tipo de provocação e de estranhamento, de partida, assim que o leitor se depara com o título da obra. Aparentemente desconexo com o conteúdo da prosa narrativa, até mesmo incompreensível de início, é essa desconexão inicial que provoca o leitor a tentar desvendar o mistério que há na densidade do escrito.

Assim sendo, Políbio Alves em *Outono: memória da escrita* (2022), apresenta uma proposta estética de filosofia composicional da arte literária cujas bases estão na construção do espaço ficcional, na memória e no tempo de construção da narrativa, e articula essas três dimensões para trazer, para a obra literária todas as suas idiossincrasias e sentimentos, a fim de provocar o leitor a se posicionar dentro desse espaço para também compartilhar essas contradições. Não se trata de manual, ou mesmo regras para se escrever, mas, ao prestar um “depoimento testemunhal” sobre sua prática literária, apresenta a pulsação do ato da escrita, que busca, no sentido máximo da palavra, os argumentos para a trama discursiva para um texto vivo e pulsante para um leitor que quer ser desafiado por esse escritor.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A discussão que se fez neste trabalho buscou apresentar a produção estética do escritor paraibano Políbio Alves fundada na tese de que, ao produzir sua obra literária, Alves aproxima a fronteira de toque entre a manifestação literária de centro da cidade/periferia e busca criar uma estética em que o espaço da narrativa torna-se privilegiado, ao buscar transformar esse espaço em ponto atrator da fronteira dual, e transforma suas personagens e voz poética em outro de compreensão de estilo e de fruição estética.

O espaço considerado na obra polibiana torna-se um ente que modifica, dinamiza e desafia o leitor, pois imprime as condições de ambiente, da ação das personagens na prosa e do cântico da poesia, e o utiliza como elemento introdutor e condutor da história que se revela ao longo da narrativa poética. Essa característica do espaço apresenta-se, na poesia, como um tom épico, passeando do tema ordinário ao sublime, do prosaico ao majestoso.

O espaço da poética polibiana, retratado em obras como *Varadouro*, *La Habana Vieja* e *Acendedor de Relâmpagos*, situam o leitor em pontos históricos e memorialísticos em que se pode compreender como essa localização cartográfica desvenda as imagens poéticas, a intencionalidade do canto e os temas trabalhados em instâncias que vão do dístico ao verso alexandrino, mas sem se fixar em uma métrica pré-definida, como se o artista buscasse condensar diversas referências estéticas em uma proposta inovadora que rompe fronteiras, tanto literária, quanto da espacialidade dual entre centro e periferia.

A opção pelo estudo do espaço na estética polibiana foi fruto da inquietação em compreender esse tema que, em outras situações de análise literária, aparece apenas como um dado composicional da obra de arte, fixando seus objetivos nas personagens, ou mesmo no enredo da narrativa, ou da obra poética. Alves busca outro foco para essa condição e apresenta o espaço, principalmente na sua obra *Varadouro*, como a grande personagem de sua prosa. Varadouro, seu bairro natal, zona periférica de João Pessoa e gênese da cidade da “Parahyba” – antigo nome da capital, abandonado pelo ideal burguês de cidade organizada, com todos os seus cidadãos desempenhando um papel pré-definido, vai, na poética se transformando em um organismo vivo, em um cosmo que atrai para si todas as vidas que gravitam em torno dele, inclusive aquelas que habitam o “centro da cidade”.

O poder lírico de Alves, na poética, toma do elemento comum e ordinário para transformá-lo em substantivo sublime e altaneiro. São as praças, os becos, as ladeiras, os antigos casarões que testemunham e contam o passar da história pelos olhos do comum, ou periférico. Para a construção desse arquétipo discursivo, Alves aborda temas que, ainda nas análises contemporâneas podem ser classificadas como “marginais”, ou “periféricas” à

estética burguesa, ou são analisadas na dualidade centro em oposição à periferia, ainda que essas duas formas de estética estejam presentes nas análises. A proposta de Alves está, justamente em aproximar essa dualidade, a tal ponto que, em determinado momento, elas se apagam e se transformam em uma só, tendo o espaço do Varadouro como universo que atrai para si todas essas manifestações e as amalgama em uma nova realidade estética. A prostituta, o homossexual, a criança de rua se mesclam a fatos históricos, a batalhas, a resistência do homem comum contra a exploração de outros homens, e vai além, apontando para uma só dinâmica espacial que permite ao leitor uma ampla visão do espaço, do tempo e da história condensada naquele espaço privilegiado.

Em *Acendedor de Relâmpagos*, Alves toma como tema gerador a vida e a história de Antônio Lavrador como princípio para contar a vida de outros antônios lavradores, retirantes, explorados, jogados na miséria, mas que lutam e tombam para ter o seu local, a sua terra e a sua paz. Aproveita desse mote e canta os diversos “antônios lavradores” que, na história da construção da Paraíba e do Varadouro se colocaram em primeira plana pelo heroísmo e coragem, mas que a história oficial esqueceu, ou apagou, pois destoavam do modelo histórico que queria para si.

Esses antônios lavradores, tais como as personagens épica e heróica da obra *Acendedor de Relâmpagos* estão ligados, quase que fundidos com o espaço de desenrolar da história: é o mangue, o pântano, a terra agreste, as ruas da Parahyba, com suas sinuosidades e vielas de “má-fama” que dão densidade e estofa para o heroísmo, os feitos dignos de nota e a recuperação de seus nomes e ações que são trazidas no poema.

*La Habana Vieja*, potente poema épico de Alves sobre Cuba e, mais especificamente sobre a cidade de Havana transforma a voz poética em um *flâneur*, que passeia pelo centro velho da cidade, pelas cidades costeiras, buscando a periferia dessas cidades. Esse *flâneur* não se importa com o centro da cidade atual, pois este é artificial, sem profundidade e sem histórias que sirvam para ser cantadas. O centro velho de Havana, com suas construções coloniais, seus prédios que testemunharam a história do país e sua luta por liberdade o poeta que por ele passa. O espaço desse centro velho inquire o olhar poético, resiste em abrir seus segredos e vai modificando o olhar poético à medida que este se adentra cada vez mais em suas vielas e ruas sinuosas.

Alves busca privilegiar, tanto na poética, quanto na prosa o material e as personagens que são rejeitadas pelo centro da cidade e pela moral burguesa desse centro. Convergem todos eles para esse cosmo que o bairro do Varadouro se tornou e imprime características ímpares

nessas personagens. Mesmo a prostituta, ou o homossexual não são condenados, ou mesmo rejeitados nesse espaço. Sua condição de dignidade permanece inalterada, uma vez que foram transmutados, sofreram uma *metanóia*, uma transformação interior pelas lamas do manguê que recicla a vida, transforma e os torna sublimes, em suas essências.

A prosa polibiana ratifica a tese levantada neste trabalho e a unifica em torno de uma verdade que Alves defende: o centro que importa, aproximando centro/periferia, é onde a voz da narrativa se encontra e para onde essa voz leva o leitor, na busca do impacto e do estranhamento, não somente com a obra, mas também com a condução narrativa. O texto em prosa de Alves busca fazer o leitor mergulhar nesse espaço e apaga intenta apagar a dualidade existente sobre centro e periferia. Basicamente há uma fusão, na fronteira de toque entre essas duas manifestações estéticas, pela não justaposição, ou comparação entre os dois espaços. Não há, ao que se apresenta, na prosa polibiana um elemento comparativo entre o que está do lado de lá – o centro -, e o que está do lado de cá – a periferia -. O que existe é apenas o aqui, este espaço em que a narrativa ocorre. Trata-se de uma estratégia de narrativa provocativa para leitor desde o título da obra que o provoca a buscar compreender essa espacialidade e todas as suas implicações no ato narrativo.

A aparente desconexão entre o título, seus capítulos e a ficção que se desenvolve, para uma primeira leitura, provoca um deslocamento lógico para o leitor que se sente “perdido” em uma aparente falta de conexão entre o título, os capítulos e a narrativa propriamente dita. Alves, todavia já começa a provocar a partir dos títulos, que formam uma narrativa que resume em primeira mão o conteúdo de sua obra. A leitura atenta do título, com a leitura do interior da obra demonstra como esse título é uma provocação ao leitor para que este compreenda de saída, todo o contexto que vai ser narrado dentro da obra.

Essa característica da obra polibiana é perceptível tanto na prosa quanto na poética e indicam a proposição de um projeto estético que se funda no espaço, no tempo mediado pelo espaço e na memória, tanto do artista quanto do leitor. Não é uma leitura fácil, ou mesmo uma leitura que não provoque o leitor a uma meditação multifacetada da obra, quanto de si mesmo. A literatura de Alves permite uma mirada ampla sobre os temas abordados em sua estética, bem como uma autorreflexão do leitor sobre seus dilemas interiores, em uma provocação filosófica do ente sobre si, sobre a vida e sobre o mundo que o cerca

*Exercício Lúdico: invenções & armadilhas* é o arquétipo poético que provoca o leitor a buscar a compreensão dessa proposta estética. Livro lançado em 1981, a singeleza de poemas em dísticos cria a armadilha de se deixar enganar pela simplicidade e brevidade da

voz poética, porém, como estratégia de produção estética, Alves buscou extrair o conceito mais profundo de cada palavra para demonstrar a influência do espaço na vida contada, no canto expresso e nos mínimos detalhes espaciais ali colocados.

Uma escova de dentes largada na pia do banheiro, um bule de café esquecido sobre a mesa revela uma vida por trás desses objetos, demonstram a dinâmica do espaço que desorganiza essa vida e que as ruas do Varadouro e a lama do mangue tendem a reorganizar em outro patamar de existência, em uma transmutação do espaço vivido que aponta para algo novo, para uma vida que se estabelece e se funda nesse espaço, aproximando a dualidade centro/periferia.

Não há recriminação, ou mesmo condenação nessa reorganização de vida, não há censura, ou interdito entre o maldito e o mal visto, apenas uma evolução positiva e renovadora que o espaço provoca. Reorganização que também ocorre na vida e na perspectiva do leitor. Se o espaço for concebido na dinâmica que Alves aponta nele, o situar-se nesse espaço já provocou uma mudança interior no olhar do leitor sobre o lido e o percebido na dinâmica espacial do obra literária.

Alves também propõe um projeto estético de composição de sua obra e o apresenta ao leitor como uma proposta de reflexão sobre a arte literária e sobre a recepção do leitor dessa escrita. Em *Outono: escrita da memória* (2022), o artista discorre sobre o seu modo de produção literária fundado em uma tríade composicional aliando o espaço, o tempo e a memória como os pilares de sua construção, em que busca aproximar o máximo possível, e quase “apagar” a dualidade centro/periferia. Embora existindo, sendo factual, a sua proposta estética vai para além dessa dualidade e faz convergir, para o espaço de sua produção estética, todos os espaços concebíveis e possíveis de realização da vida humana.

Neste trabalho, a obra *Outono: escrita da memória* foi apresentada em forma de aula, dada por Alves, mas sem a intenção de servir de manual, ou mesmo regras de escrita, tão somente como uma organização das principais ideias que o artista aponta como seus “instrumentos de trabalho” e o valor que esses elementos composicionais têm para a sua obra. Escrito como um testamento literário, ou como um legado para as gerações futuras, *Outono* pode ser entendida como um depoimento sobre o artista e o homem por trás do artista, que vive, analisa e observa o mundo, tendo como centro de sua produção o bairro do Varadouro.

Como proposta estética, *Outono* vai muito além de uma concepção simplista da arte de produzir literatura e escrita de livros. Insere-se como uma proposta crítica e teórica que carece de estudos mais profunda que não passe apenas de uma curiosidade de escrita. É bem possível

que *Outono* possa ser utilizado como motivo provocador para estudos de composição literária e compreensão crítica de obras em seus aspectos espaciais, temporais e de memória, e que, infelizmente não encontrou maior espaço neste trabalho, haja vista o seu foco ser outro.

Mas, ao se voltar a tese que sustenta este trabalho, a análise da obra polibiana busca a sua validação e suporte ao que foi evidenciado durante as pesquisas e que foi buscado condensar nesta discussão. Alves, ao produzir uma literatura inovadora buscou convergir a dualidade centro/periferia em um espaço único de ação das personagens, propondo novas concepções de visões fronteiriças de uma literatura e de outra e, ainda pontua que o centro do espaço literário é o lugar em que a voz poética e a voz do narrador se encontram e para onde o leitor é levado, sendo provocado a mergulhar em suas obras, na forma de composição, na receptividade estética e compreensão da espacialidade criada. Não existe um espaço dual na literatura de Alves, tudo converge para um espaço único que atrai as diferentes manifestações de vida e de sociedade, com todas as suas contradições e histórias de vida. Não há essa bipartição que mostra a cidade justaposta entre o aqui e o ali. O aqui é o centro espacial de tudo. O aqui é a visão cosmológica que atrai tudo e todos para uma mesma convergência espacial que modifica as personagens, a voz poética e o leitor da obra polibiana.

Assim sendo, pontuar que a literatura polibiana e sua proposta estética de literatura reifica a dualidade espacial de centro e periferia, pouca sustentação encontra em seus escritos, e pouco entendimento se abstrai dessa visão estética. Políbio Alves, pode-se dizer, propõe uma visão inovadora e de difícil caracterização literária. É épico, sublime, corriqueiro, mescla características de diferentes escolas literárias, sem se comprometer com nenhuma delas, e executa um trabalho que mostra sua gente, sua terra e seu espaço social e cultural às margens do rio Sanhauá.

## **REFERÊNCIAS**

ABREU, Márcia, **Cultura Letrada**. 1.<sup>a</sup> Reimpressão. São Paulo. Editora UNESP. 200

BREU, Jean Luiz N. de. *O flâneur e a cidade na Literatura Brasileira*. In:  
<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/195/182>. Acesso em 04/02/2023

ALVES, Políbio. **A leste dos Homens** . Rio de Janeiro. Inverta. 2017

ALVES, Políbio. **Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer**. João Pessoa. Mídia Gráfica. Editora. 2015

ALVES, Políbio. **O que resta dos Mortos**. Editora UFPB. João Pessoa. 2003

ALVES, Políbio. **Os Objetos Indomáveis**. João Pessoa. Mídia Gráfica. PB. 2013

ALVES, Políbio. **Exercício Lúdico: invenções & armadilhas**. João Pessoa. Editora Ideia LTDA. PB. 1991

ALVES, Políbio. **Acendedor de Relâmpagos**. Cajazeiras. Editora Arribaça. PB. 2018

ALVES, Políbio. **Varadouro**. João Pessoa. 4.<sup>a</sup> Edição Editora Universitária. UFPB. 2011

ALVES, Políbio. **Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer**. Mídia Gráfica Editora. João Pessoa. PB. 2015

ALVES, Políbio. **La Habana Vieja: olhos de ser ver**. João Pessoa. Edição Editora Universitária. UFPB. 2015

ALVES, Políbio. **Outono: escrita da memória**. (no prelo). Documento impresso gentilmente cedido pelo autor

ANJOS, Krisnamurthi Goes dos. *A Pujança criativa e épica de Políbio Alves*. In: Revista Correio das Artes. **Suplemento Literário**. João Pessoa. PB. 2019

ARENDDT, Hanna. Eichmann em Jerusalém: uma investigação a cerca da banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. Cia das Letras. São Paulo. 2010

BAILLY, Jean-Cristophe. **A frase Urbana: ensaios sobre a cidade**. Trad. André Cavedinsh, Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro. 1.<sup>a</sup> Edição. Editora Bazar do Tempo, 2021

BECCARIA, Cesare. **Dos Delitos e das Penas**. Athena Editora. São Paulo. 1980

BERGAMIN, Flávia. *Literatura Periférica: contribuições para o fazer literário e a sociedade*. In:  
<https://periodicos.ufabc.edu.br/index.php/iande/article/download/618/431/1622>. Acesso em 10/03/2023

BRASIL. **Projeto Brasil: nunca mais**. Arquidiocese de São Paulo. Tomo I vol. V. 1985

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. Belo Horizonte. Editora Perspectiva/ FAPEMIG. 2013

CAMPATO JUNIOR, João Adalberto. **Políbio Alves: estilo e poesia em Os Objetos Indomáveis**. Disponível em:

[https://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20191226151712.pdf](https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20191226151712.pdf). Acesso em 19/12/2022

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre Azul. 9.<sup>a</sup> Ed, Rio de Janeiro. 2006

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Itatiaia. Belo Horizonte. MG. 1988

CARNEIRO, Gabriel de Campos. **No Rastro dos Cangaceiros: em busca de novas trilhas para a apreensão de um movimento social**. Dissertação (Mestrado em História Social).

UnB. Brasília. DF. 2010. 110 laudas

CASTRO, Netanias Mateus de Souza. **Cangaceiros: violência e cangaço no sertão de José Lins do Rego**. Dissertação (Mestrado em Letras). UERN. RN. 2016. 118 laudas.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. *Terra Ignota: cangaço e representações do sertão do Nordeste brasileiro na primeira metade do século XX*. In: **Outros Tempos**, vol. 10, n.15, 2013

CORTAZAR, Julio. *Do conto e seus arredores*, In: **Valise de Cronópio**. Perspectiva. São Paulo. 2006. pp. 227-237

CÓRDULA, Ana Claudia C. **Políbio Alves entre Contos e Encantos: o fascínio do vivido na perspectiva da escrita de si**. Dissertação (Mestrado em Arquivologia). João Pessoa, UFPB. 2015. 262 folhas

CÓRDULA, Ana Cláudia Cruz; OLIVEIRA, Henry Poncio Cruz de. *Versos de uma Trajetória: Políbio Alves entre papéis*. In: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/188681>. Acesso em 06/05/2023

COSTA, Hélio. **1968: anos de chumbo da Ditadura Militar – Alves Alves**. Documentário sobre a Vida de Alves Alves no tempo da Ditadura. Em DVD. João Pessoa. PB. 2019

COSTA, Hélio. **Políbio Alves: eis o poeta**. Documentário. João Pessoa. PB. 2017

COUTINHO, Afrânio. GALANTE, José. **Enciclopédia da Literatura Brasileira**. Vol. 1. Editora Globo Cultural, Fundação Biblioteca Nacional. Academia Brasileira de Letras. 2.<sup>a</sup> Edição revista e ampliada. São Paulo. 2011

D'ALCASTAGNÉ, Regina. AZEVEDO, Luciene (Orgs.) **Espaços Possíveis na Literatura Contemporânea**. Porto Alegre. Editora Zouk. RS. 2015

D'ALCASTAGNÉ, Regina. *Deslocamentos Urbanos na Literatura Brasileira Contemporânea*. In: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/17592>. Acesso em 14/01/2023

DIAS, Pedro Lotti de Carvalho. *O Intelectual Brasileiro e o Argumento do Cangaço na década de 1930*. In: **Revista de Estudos do Instituto Brasileiro**. N. 73. Ago. 2019. P. 228-247

DOMINGUES, Petrônio. *O “Corisco Preto” cangaço, raça e banditismo no nordeste brasileiro*. In: **Revista História** (São Paulo), n.176, a06716, 2017

FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: a formação do patronato brasileiro**. 3.<sup>a</sup> edição. Globo. Rio de Janeiro. 2001

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Globo Editora. 2012

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Vozes, Petrópolis. Rio de Janeiro. 1987

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Athena. São Paulo. 2000

GINZBURG, Jaime. *O Narrador na Literatura Brasileira Contemporânea*. In: **Tintasa**. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane. 2 (2012). pp. 199 – 221

GOTLIEB, Nádia B. **Teoria do Conto**. Arquivo Digitalizado. 2004

HEGEL, Georg W. F.von. **A razão na História**. Trad. Beatriz Sidou. Centauro. São Paulo. 1990

HOBSBAWM. Eric. J. **Bandidos**. Forense. Rio de Janeiro. 1982

HOLLANDA, Heloisa B. de. MESSEDER, Carlos Alberto. **Poesia Jovem dos Anos 70**. UFRJ. Editora Abril Cultural. Rio de Janeiro. 1982

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Ática. São Paulo. 2020

LANGARO, Jerri Antoniol. *A Presença do Cangaço em Memorial de Maria Moura e Dora Doralina*. In: **Revista de Literatura, História e Memória**. V. 2 n. 2 2006 pp. 55 – 72

LEITE, Antônio Eleison. *Marcos Fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo* In: **Revista Estudos Culturais**. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98368>. Acesso em 05/05/2023

- LEITE, Cecília. SOARES, Tiago. **Água Turva, Turva Mágoa.** In: ANAIS. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIX Prêmio Expocom 2012 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação. João Pessoa. PB. 2012
- MARQUES JUNIOR, Milton. *Em que ponto fica o leste?* In: **Correio das Artes.** Ano LXVIII. Ano 2017. Ed. nº 8. João Pessoa. Paraíba PB. 2017
- MASSEY, D. **Pelo Espaço: uma nova política de espacialidade.** Trad. Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro. Editora Bertrand Brasil. RJ. 2008
- MENDONÇA, Márcia R. *As Faces do Espaço Urbano na Literatura.* In: <https://www.redalyc.org/pdf/260/26040305.pdf>. Acesso em 12/04/2023
- MENESES, Antônio Alan Dantas de. **O Cangaço em Fogo Morto e em Os Desvalidos.** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). UFPA. Belém. PA. 2012. 89 laudas.
- PELEGRINI, Tânia. *As Vozes da Violência na Cultura Brasileira Contemporânea* In: **Revista Crítica Marxista.** 2013
- NEVES, Fabrício Monteiro. *Diferenciação Centro – Periferia como Estratégia Teórica Básica para Diferenciar a Observação científica.* In: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/k6yFLz6XQBhsmCbZ4KjTLGJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em 12/04/2023
- OLIVEIRA, Bernardina Maria J. F. de. ROSA, Maria Nilza B. CÓRDULA, Ana Cláudia C. **Vidas Desarquivadas memórias que narram os arquivos pessoais.** João Pessoa. Editora UFPB. UFPB. 2019
- PRADO JUNIOR, Caio. **Formação Econômica do Brasil.** Globo. 5.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro. 2003
- PELEGRINI, Tânia. **Realismo e Realidade na Literatura: um modo de ver o Brasil.** São Paulo. Alameda. 2016
- POE, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição.* In: **Obra Completa.** Nova Agullar. SP. 2003
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço.** 4. edição. São Paulo: Global, 1991
- QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura.** José Olympio Rio de Janeiro. 1992
- QUIROGA, Horácio. *Decálogo do Perfeito Contista.* In: <https://www.revistabula.com/28261-decalogo-do-perfeito-contista-de-horacio-quiroyga/>. Acesso em 10/07/2021

- RABELAIS, François. **O Quinto Livro**. HUCITEC. Campinas. SP. 2003
- RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Record. Rio de Janeiro. 1992
- REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. José Olympio Rio de Janeiro. 2012
- REGO, José Lins do. **Menino do Engenho**. José Olympio Rio de Janeiro. 2009
- REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. José Olympio Rio de Janeiro. 2007
- REGO, José Lins do. **Cangaços**. José Olympio Rio de Janeiro. 2000
- ROSA, João Guimarães. **Grandes Sertão: veredas**. Cia das Letras. 22.<sup>a</sup> Edição. São Paulo. 2000
- SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *Memórias de um Tempo “Brabo”: o cangaço na literatura de Francisco J. C. Dantas*. In: **Revista Mosaico**, v.3, n.1, p.103-109, jan./jun. 2010
- SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo. Companhia das Letras. 2011
- SALA, Thiago Mio. LEBENSZTEIN, Ieda (Orgs.). **Cangaços Graciliano Ramos**. Record. São Paulo. 2014
- SANTOS, Gilvan de Melo. *Da Literatura de Cordel ao Imaginário da Contemporaneidade: a criação do cangaceiro urbano* In: **SocioPoética** - Volume 1 | Número 16 janeiro a junho de 2016. João Pessoa. PB. 2016
- SANTOS, Simão Pedro dos. **Dedos Cravejados de Brilhantes, Chapéu de Estrelas Carregados: a épica do cangaceiro na literatura de cordel**. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). UFRJ. Rio de Janeiro. 2015. 207 laudas.
- SANTOS, Luís Alberto B. OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis**. São Paulo. Editora Martins Fontes. 2001
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In \_\_\_\_\_. Uma Literatura nos Trópicos – Ensaio sobre Dependência Cultural. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Riobaldo Rosa: a vereda jungiana do grande sertão**. Thesaurus. Brasília. 1990
- SCHOLLHAMER, Karl E. *Do Efeito ao Afeto: os caminhos do realismo performático*. In: MARGATO, Izabel. GOMES, Renato C. (Orgs.) **Novos Realismos**. Belo Horizonte. Humanitas. UFMG. 2012

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. In: **Obra Completa**. Vol III. Record. 24 ed. São Paulo. 1992

RIBEIRO, Molina. **O Ofício de Escrever e Outras Vertentes**. João Pessoa. Conselho Estadual de Cultura. PB. 2010

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na História e na Literatura**. Trad. Paulo Henriques Brittes. 1.<sup>a</sup> Reimpressão. São Paulo. Companhia das Letras. 1985