

Abrir-se uma poética: a identidade do outro na poesia de Adão Ventura

Guilherme Rodrigues Silva*
Antônio Wagner Veloso Rocha**

1. O desvelar-se do Outro

Voz significativa da poesia brasileira da segunda metade do século XX, o poeta mineiro Adão Ventura (1946 - 2004) se destaca pela produção de uma obra contundente, desde sempre comprometida em escancarar “uma desordem existencial” e social experienciada por um sujeito que se coloca, desde sempre, na condição de Outro. Nos versos venturianos encontramos os embates do homem cuja face biográfica é assumida na fala de um sujeito discursivo que se apresenta do seu lugar ético e étnico específico, principalmente nos poemas de *Jequitinhonha: Poemas do Vale* (1980), *A cor da pele* (1980) e *Texturaafro* (1992).

Segundo o poeta e crítico Anelito de Oliveira (2014), subjaz a esse gesto criativo e crítico a inquietação que é o “dado característico da poética venturiana” (OLIVEIRA, 2014, p. 35): o “drama da expressão” de quem crê que calar já não é possível ou não “deveria” ser possível em meio a tudo que parece obliterar o *falar*. Ao denunciar a existência de um sistema complexo que oprime negros – como vemos em *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul* (1969), *A cor da pele*, *Texturaafro* e *Litanias de cão* (2002) –, mulheres – em *As musculaturas do arco do triunfo* (1972) –, indígenas e outros grupos socialmente marginalizados – como detectamos principalmente em *Litanias de cão* –, Ventura se coloca como Outro, como uma voz que se quer ouvida, encarada.

Nos estudos sobre a obra de Ventura é recorrente a divisão de sua produção literária em duas fases: a prosa poética experimental de *cunho surrealista* (dos anos 1960 e 1970) e a *poesia social* (das décadas de 1980, 1990 e 2000), na qual se incluem os já citados *Jequitinhonha: poemas do Vale*, *A cor da pele*, *Texturaafro* e *Litanias de cão*. Em suas duas primeiras publicações, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul* (1969) e *As musculaturas do arco triunfo* (1972), Ventura, envolvido com uma linguagem de influência surrealista nos surge motivado pelo clima das experimentações estéticas que marca a Literatura Brasileira dos anos 1960 e 1970.

Imbuído desse espírito experimentalista, Adão Ventura é conduzido pelo desejo de “transgredir as normas de funcionamento do código linguístico” (OLIVEIRA, 2015, p. 194), impulsionado pela verve criativa da obra de dois nomes importantes da cena mineira daqueles anos: o poeta Affonso Ávila (1928 - 2012) e o contista Murilo Rubião (1916 - 1991):

O gesto do primeiro Adão Ventura [...] é estimulado, simultaneamente, por Affonso Ávila e Murilo Rubião, referências maiores de um capital simbólico declaradamente de vanguarda, no caso do primeiro, e de literatura artística, no caso do segundo, na Belo Horizonte ainda muito provinciana dos anos de 1960, sobretudo, e 1970, uma cidade que ainda respirava o clima modernista dos anos 1920, contando, inclusive, com a presença de um Emílio Moura e de um João Etienne Filho, personagens tipicamente modernistas. (OLIVEIRA, 2015, p. 194-195).

Nos textos que acompanham as sagas de Lygia (personagem da prosa poética publicada em 1969) e Hagbe (a protagonista da obra de 1972), Ventura dá corpo ao projeto literário que conduziu a revista *Tendência*, periódico dirigido por Ávila: o desejo de romper com os modelos discursivos supostamente esgotados como via literária. Detectamos ali um Ventura “formado num ambiente em que a discussão sobre a

estética esteve na ordem do dia, especialmente a dicotomia *forma/conteúdo*” (OLIVEIRA, 2004).

Analisando as primeiras publicações de Ventura, parece-nos, inicialmente, que esse poeta está comprometido apenas com a “militância” experimentalista que direcionou a produção dos poetas e prosadores mineiros daqueles anos de efervescência vanguardista, como pontua Affonso Romano de Sant’anna (VENTURA, 1972) no texto que consta da primeira edição de *As musculaturas do arco do triunfo*. Mas Édimo de Almeida Pereira (2010) defende que, mesmo nas entrelinhas desses dois livros, há um Ventura que não “cala” a uma realidade social conflituosa, problemática. O plano temático desses textos renunciaria a poesia social que seria o *leitmotiv* de suas produções futuras. Para o autor de *Metamorfoses do abutre* (2010), as inquietações sociais explícitas na poesia dos anos 1980 se deixam entrever nas peças de 1969 e 1972, ao contrário do que afirmou Affonso Romano de Sant’anna (VENTURA, 1972), para quem não há nesse segundo rebento de Ventura “uma poesia de fundo conscientemente social”, mas apenas um exercício de “liberação do fazer poético”. Almeida Pereira acredita que o Ventura de *A cor da pele* já estaria ali como um bicho inquieto dos primeiros textos, ou, como afirma OLIVEIRA (2004), “um bicho da ‘jaula’”, pronto para “emanar sua revolta interior”.

Segundo Edgar Pereira (2011), “camuflada pela intensidade lírica”, a poesia surrealista de Ventura aponta seu dedo para “a opressão vivida pelos negros, condenados ao desencanto e à marginalização” (PEREIRA, 2011, p. 194) e para outros aspectos do mundo capitalista:

Subjacente aos códigos surrealistas, revela-se, contudo, um discurso poético engajado num contexto carregado de denúncia contra o marketing capitalista do consumismo: “tergal também serve para encadernações de corpos humanos”; “vendem-se a prazo: ternos para principiantes e decalcomania para recém-casados”.¹

O discurso ético – que se revelará explicitamente em *A cor da pele* e, antes disso, em *Jequitinhonha* – estaria na voz desse “abutre” (o bicho, o Outro) inaugural, que é abutre ainda que se deduza dele o seu “azul”, a sua essência. Revelam-se nesses dois livros as tensões de um universo opressivo, em meio ao qual se movimentam Lygia e Hagbe. O *nonsense* venturiano não é uma forma de negar a realidade, mas friccioná-la para extrair dela um sentido que não se fazia permitido de outro modo.

Abri-se um abutre... e *As musculaturas do arco do triunfo* abordam um mundo de “proibições” (“proibiram-se as entradas e as saídas dos portos e a placa foi violentamente arrancada do peito do cego”²), “limitações” (“ninguém ultrapassava as fronteiras”³), “encruzilhadas”, “de sonhos frustrados”, “jaulas”, violações e violência – “as mulheres eram todas violentadas à base de poderosas lanças envenenadas de sais ultra terrestres”⁴.

Denuncia-se aqui a existência de um problema que precisava ser desmascarado: o jugo autoritário que vitimam negros e mulheres – metonímias de grupos socialmente silenciados. Em *Abri-se um abutre...*, por exemplo, a denúncia relacionada ao debate étnico – a tônica da segunda fase da obra venturiana – já se apresenta na voz do seu narrador-lírico, que trata da segregação racial e da reificação do negro na sociedade:

¹ *Ibidem*.

² VENTURA, 1969, [n.p.].

³ VENTURA, 1972, [n.p.].

⁴ *Ibidem*, [n.p.].

cada uma das mãos o dividiu em viagens, as flores estavam fatigadas com o desconsolo das declarações de amor. não havia relógios nem outras perfurações que os identificassem. lygia enxugou os pratos com os últimos dos envelopes. era expressamente **proibida a entrada de pessoas de cor naquele RElcinto** de segurança. **vendem-se empregadas domésticas que saibam descascar BACH** [Grifos nossos]. (VENTURA, 1969).

No ambiente perturbador do “RElcinto” – o lugar do poder, armado de seus expedientes segregadores–, o Outro (as “pessoas de cor”) é anulado pela fala da dominação, que o coisifica, que o exclui, quando simplesmente não o domestica, como mercadorias alijadas de sua identidade, convertidos às regras impostas: “vendem-se domésticas que saibam descascar BACH”.

No percurso de Hagbe, por sua vez, o olhar do poeta em *As musculaturas do arco do triunfo* se volta principalmente para a figura feminina, um Outro sob o peso da coação social do sexo masculino:

2. no primeiro dia, invadimos todos os cometas, dentre eles, o Halley. Sentimos que seus signos baixavam em nós os seus vultos metálicos. Percebemos que eles não tinham a saída clara dos de Hagbe. [...] com exceção de Hagbe, as mulheres eram todas violentadas à base de poderosas lanças envenenadas de sais ultra-terrestres. (VENTURA, 1972, [n.p.]).

Essa linguagem contundente anuncia a farsa de um mundo “neutralizado” pelo discurso “cômico” dos poderosos, para os quais o Outro (os “criados”, os “deformados”⁵) é mero instrumento do juguete, manipulado como as “empregadas domésticas” do texto acima citado, domado pela etiqueta, pelo “bom-senso”: “os inventores já nasceram / previamente timbrados em seus / costumes”⁶. A exploração da suprarrealidade aproxima, paradoxalmente, o poeta da realidade de que pareceria distante pelo uso das fórmulas surrealistas, desdobrando-se em metáforas por trás das quais ecoa o grito de um indignado.

⁵ No poema “Perspectivas entre duas linhas”, o sujeito lírico fala da “subtração” dos “maiores setores de resistência” dos servos, “isolados das pessoas por / possuem eles diversas / deformações em seus corpos / [...] – os servos não, / eles eram eventualmente isentos/ de passaportes, de declarações de / amor ou quais outras / invenções de suor no rosto”. (*Ibidem*).

⁶ *Ibidem*.

Entretanto, Oliveira (2004) nos mostra que essa relação dialética entre *forma* e *conteúdo* é, em Adão Ventura, algo bem mais problemático, pois revela um conflito que se situa além de um debate teórico sobre a linguagem artística. Quando, no texto venturiano, ganha força o tema da negritude, essa poesia precisa dizer mais do que parecia estar dizendo. Assim, a partir dos anos 1980, para dar voz à causa do negro no Brasil – *A cor da pele*, *Texturaafro* – ou para falar do lugar social e ideológico do poeta – *Jequitinhonha: poemas do vale* e *Litanias de Cão* –, Ventura abre mão de uma linguagem de cunho experimentalista em nome de um trabalho de recorte popular.

É como se a poesia explicitamente social não coubesse no suporte oferecido pela linguagem surrealista. O colapso de que fala Anelito de Oliveira é a consciência da insuficiência de um programa puramente “esteticizante” para dizer em termos sociais e políticos – um poema “fadado, portanto, a tencionar ‘o’ poder aprioristicamente definido”.⁷ Seria a estética da simbologia surrealista uma “deslealdade” ética para com a urgência que os temas ali apresentados exigiam:

Adão Ventura tinha o que dizer, sabia que era preciso dizer, mas também sabia, ficou sabendo ao longo de sua obra/vida, que não podia dizer tudo, que tinha um limite estabelecido tanto no campo estético quanto no social.⁸

3. “Acorda, pele!”: a face do Outro

Publicado em 1980, *A cor da pele*, dedicado aos “que lutaram e lutam pela causa do negro no Brasil”, é um inquietante clamor social, como se por trás desse título explícito se ouvisse uma exortação: “Acorda, pele!”. No ensaio “O poeta se renova”, Rui Mourão⁹ saúda a transformação operada na poesia de Ventura, que abandona “a composição de sobrecarga metafórica e de decidido engajamento surrealista” e parte para a “simplificação, para o debate direto, seco”:

[Ventura] Rompeu com a atitude intelectualista, quis despojadamente manter fidelidade ao que há de palpante na sua experiência de homem cujo drama se impõe a partir da “cor da pele”. O resultado é uma poesia social nos termos da que melhor se realiza nos países africanos de hoje. (MOURÃO, 1988).

Essa poesia, que já não tem a mesma “riqueza” estética dos trabalhos anteriores, atinge “a pobreza aparentemente realista”.¹⁰ O abutre (metáfora do *diferente*, do Outro revoltoso) mostra sua cara em uma poesia explícita, que cheira a denúncia e revolta. Ventura vai cada vez mais se desvencilhando dos códigos de vanguarda, reduzindo sua poesia ao que *precisa ser dito*, dispensando o excesso vocabular e os “malabarismos” estilísticos.

Obviamente que esse novo gesto não pode ser confundido com uma “negligência” estética. A incômoda concisão do “novo” *dizer* venturiano se nos apresenta, na verdade, com um suporte estético necessário para descortinar a realidade que se anuncia no seu conteúdo. De Rubião, talvez, no novo Ventura haja

⁷ OLIVEIRA, 2004.

⁸ *Ibidem*.

⁹ MOURÃO, Rui. In: VENTURA, Adão. *A cor da pele*. Belo Horizonte: Edições do Autor, 1988.

¹⁰ OLIVEIRA, 2004.

o despojamento como “arma” estilística – a estética de uma “agressividade” estratégica. O que no autor de *O convidado* (1974) era a busca pela palavra exata – a clareza textual a exprimir o insólito, mergulhando o leitor no absurdo retratado de forma paradoxalmente límpida –, em Ventura é o elementar, “a palo seco”, na concisão de versos como:

Levar um negro ao tronco
E fazê-lo comer bosta.¹¹

O período curto, as orações coordenadas cumprem sua desconfortável função de revelar o que deveria ser óbvio, sem volteios (“sem perfumar sua flor / sem poetizar seu poema”, como escreveu João Cabral de Melo Neto¹²). É essa sensação ética e estética que nos deixa o terceto que encerra o livro *A cor da pele*, sujando o final de uma página quase toda em branco com sua verdade podre, indigesta:

2) a cor da pele
Esfolada
Em banho-maria.¹³

Como o Graciliano Ramos cabralino, a poética Ventura se “limpa do que não é *faca*”,¹⁴ sem querer ser “uma poesia *poética*, de quem deseja mostrar o lado encantador do real”, como afirma Ferreira Gullar sobre a poesia de Ventura na introdução de *Litanias de cão* (VENTURA, 2002). Um texto, nas palavras do auto de *Poema sujo*, que “revela uma revolta tão verdadeira que chega a alterar a matéria de sua linguagem”. Essa linguagem alterada é, por si, uma nova linguagem, fruto de um olhar seletivo que é também o olhar do esteta, preocupado com o *dizer* e o *como dizer*.

Uma forma de “outramente dizer”, como nos coloca o filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1993) nas reflexões que dedicou ao tema da alteridade ao longo de mais de quatro décadas de militância intelectual. Para Lévinas o dizer do Outro é, antes de tudo, a nudez com que esse Outro, como Rosto, apresenta-se, sem meias palavras ou subterfúgios estilísticos. Um “desnudamento” daquele a que a mim se apresenta e se contrapõe ao discurso do Mesmo – o discurso do “Centro”, que marginaliza e silencia tudo o que não se identifica com uma padronização social *aprioristicamente* estabelecida.

Contrapondo o autoritarismo do Mesmo (aquele que dita uma “verdade absoluta” e anula qualquer elemento que a ela não se submetta) à verdade “peculiar” do Outro (o diferente, o “não-idêntico” e, muitas vezes, anulado), Lévinas coloca a alteridade como uma forma outra de encarar o mundo e as relações sociais, negando uma pretensão à homogeneidade que dilui as diferenças, como se no mundo só existisse esse “uno” impositivo e silenciador.

Questionando a “verdade” totalizadora do Mesmo – que quer abarcar em seu escopo limitador e, conseqüentemente, aniquilar tudo o que dele destoa –, Lévinas afirma que o “Eu” (*Moi*) imperioso – a imagem do Mesmo (*Même*)– não está sozinho

¹¹ *Ibidem*.

¹² NETO, 2003, p. 158.

¹³ VENTURA, 1998.

¹⁴ NETO, op. cit., 311.

no mundo, ou melhor: no mundo, seres e coisas não são pura passividade nas mãos de um “Eu” totalitário e racionalmente autossuficiente.

Existe(m) o(s) Outro(s), que, como acredita o pensador de *Totalidade e Infinito*, não pode(m) ser reduzido(s) ao escopo do Mesmo. A totalização não pode abarcar, em sua ânsia totalizadora, o mundo infinito que é o Outro: “É a excelência do *múltiplo* que, evidentemente, pode ser pensado como *degradação do uno*”.¹⁵

Dessa sua “nudez”, que é complexidade e multiplicidade, o Outro é o que desmascara o *Dito* – a fala do Mesmo para Lévinas – imposto, apresentando, assim, o seu *Dizer* – a voz do Outro, que inunda com seus significados o Dito do Mesmo no momento do *face a face* – a relação onde a alteridade se revela, o encontro do “Eu” com o Outro. Sem filtros, sem mediações racionalizantes, que presumidamente tornasse esse *face a face* mais digerível, o Outro já não vem (e nunca veio!) “somente a partir do contexto do Mesmo”, pois “sem esta mediação, [esse Outro] significa por si mesmo”.¹⁶

No *face a face* o Rosto se impõe e me obriga a me desnudar também, desmascarando-me com suas verdades, na *complexidade* desse Rosto, que se “mostra” como um “excedente” (algo mais – *surplus*), a “fala” a partir de um lado outro, um “falar [que] é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma *abertura na abertura*” [Grifos nossos]:

O Outro que se manifesta no rosto perpassa, de alguma forma, sua própria essência plástica, como um ser que abrisse a janela onde sua figura no entanto já desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entretanto, já a manifestava. [...] É precisamente isto que nos descrevemos pela fórmula: o rosto fala. [...] Falar é, antes, de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura [...].¹⁷

A poesia de Adão Ventura, deste modo, pode ser encarada como a abertura para uma experiência do *face a face*. Como Outro, Ventura se coloca como *diferente*, de um lugar ético, estético e ideológico específico, não-idêntico ao discurso-lugar de prestígio. Ao abordar principalmente a questão do negro no Brasil, o Ventura de *A cor da pele* e *Texturaafro* demarca o espaço desse indivíduo como *diferença* a ser reconhecida. Os versos venturianos nos situam em um contexto sociocultural dominado por uma elite segregadora – uma das várias manifestações do Mesmo de que fala Lévinas –, sempre armada de estratégias de exclusão as mais sofisticadas. Os poemas de *A cor da pele*, utilizando de uma linguagem enxuta, cortante, popular, desmontam uma cultura racista em suas várias formas de manifestações, seja ela presente no que “se fala” (ou no que “não se fala” abertamente ou “se cala”) ou nas ações mais triviais:

carrego comigo
a sombra de longos muros
tentando impedir
que meus pés
cheguem ao final do caminho¹⁸

¹⁵ *Idem*, p. 140.

¹⁶ *Idem*, p. 58.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ VENTURA, 1980, [n.p.].

Escrito – segundo depoimento do próprio autor – durante sua passagem pelos EUA, na década de 70, “na época cenário por excelência da eclosão de movimentos de emancipação de diversas minorias” (PEREIRA, 2001, p. 195), *A cor da pele* é um texto de denúncia e autoafirmação.

Em Ventura, esse sujeito lírico irá constantemente afirmar sua identidade e sua disposição para uma luta discursiva em prol do seu direito de “se” dizer:

Mas o meu sangue
Está cada vez mais forte,
Tão forte quando as imensas pedras
Que os meus avós carregaram
Para edificar os palácios dos reis.¹⁹

Outramente a “se” dizer, Ventura “mina”, deturpa a imagem depreciativa do negro submisso, propagada no passado e reproduzida no discurso das gerações que se sucedem:

eu,
pássaro-preto,
cicatrizo
queimaduras de ferro em brasa,
fecho corpo de escravo fugido
e
monto guarda
na porta dos quilombos.²⁰

Mas o principal foco da poesia de Ventura é o presente onde se encontra esse sujeito discursivo crítico que “desdiz” a imagem do negro subjugado e julgado a partir dos valores da elite branca:

MEU SONHO

meu sonho
não é ter uma mulher branca
que me chame de crioulo
a vida inteira.

Meu sonho
Não é ter uma mulher branca
Que me acuse de ter misturado
Sua raça.²¹

Ao apresentar os arranjos sociais encenados no seio da sociedade brasileira a partir do prisma do negro – ponto de vista, reiteradamente, ignorado, embora ao negro desde sempre dissesse respeito –, Ventura também ultrapassa a linha da mera representação artística a que assistimos na produção literária brasileira desde o século XIX – seja pelo “exotismo tão ao gosto de poetas de linha romântica” ou pela “pigmentação” vocabular dos bem intencionados modernistas dos anos 1920.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ VENTURA, op. cit., [n.p.].

²¹ VENTURA, 1988.

Em seu ensaio sobre essa nova fase da poesia venturiana, Silvano Santiago (1982), enaltece a obra *A cor da pele* como um livro que “escapa à tradição modernista” da poesia classificada como “poesia negra” no Brasil:

[...] não encontramos referências concretas e precisas a elementos de cultos africanos ou afro-brasileiros, como ainda nele não lemos transcrições fonéticas um pouco ridículas do que seria o falar “estropiado” do negro. Basta uma leitura rápida dos poemas negros de um Jorge de Lima, ou de um Raul Bopp, para de imediato percebermos que a poesia de Adão Ventura é também negra, mas de outra estirpe (SANTIAGO, 1982, p.122-123).

Em Ventura a poesia de “*dicção* negra” é muito mais do que um “produto de ornamentação vocabular”, que, “como diria Oswald de Andrade, comentando o “farisaísmo” folclórico de Cassiano Ricardo (1895 – 1974), [que] consistia em uma ‘macumba para turista’”.²² A poesia de Ventura fala por si, biográfica e artisticamente, sem a pretensa mediação de quem não está no interior do seu organismo tenso. É a arte do combate, da negação do silenciamento, do confronto direto, como se lê, por exemplo, no poema “Quilombo”, que integra o livro *Texturaafro*:

Mundo onde me fecho,
Eu-zumbi
Caçador de capitão do mato
Traço tudo no tiro
E asso em coivaras²³

Para além dos malabarismos estéticos ou da “folclorização” do negro, Ventura denuncia a sujeição de ontem (“Algumas instruções de como levar um negro ao tronco”) e no *hoje* da enunciação (“Algumas instruções de como levar um negro ao tronco” e “Negro-escravo [uma versão do século XX]”), a complexidade dos arranjos sociais que pretendem perpetuar essa sujeição:

o negro-escravo
– seus punhos ocos.

o negro-escravo
– e seus dentes cariados.

o negro-escravo
– e seu dormir passivo.

o negro-escravo
– e o seu corpo servil.²⁴

Sob esse mesmo prisma devem ser analisados os poemas de *Texturaafro*, obra de 1992, cujos textos, menos metafóricos que os da obra anterior, intensificam o drama do negro no Brasil. Nesse livro, o “eu-que-se-quer-negro”, “em meio a”, “apesar de”, denuncia a política de submissão que se arrasta há século:

²² *Ibidem*.

²³ VENTURA, 1992.

²⁴ *Ibidem*.

COMENSAIS

A minha pele negra
Servida em fatias,
Em luxuosas mesas de jacarandá,
A senhores de punhos rendados
Há 500 anos.²⁵

Mas não se trata aqui apenas de uma poesia de lamúria. *Texturaafro*, assim como a obra que a antecede, é uma poesia de (re)ação. Os versos áridos, incisivos (como “uma fina ponta de faca”, de que fala o poema “Origem”²⁶), de quem resolve “Vestir a camisa/ de um poeta negro”²⁷), estão na explosão engajada e universalista de “Agora”:

É hora
de amolar a foice
e cortar o pescoço do cão.

– Não deixar que ele rosne
nos quintais
da África do Sul.

É hora
de sair do gueto/eito
senzala
e vir para a sala
– Nosso lugar é junto ao Sol.²⁸

Um outro ponto crucial da poesia de Ventura é sua resistência ao processo de “embranquecimento” – o equivalente étnico para o que Lévinas conceitua “mesmificação” – que marca as sociedades que vivenciaram a escravidão legal. Ventura não coaduna com o *Dito* que o estereotipa, que o define pela regra da classe dominante, negando, por esse motivo, a falsa noção de “democracia racial”, apresentando, assim, o *Dizer*.

Sempre fazendo referência ao que BERND (1998) chama de processo de “branqueamento” – que seduziu brancos e negros para uma postura de “imitação” tanto nos níveis físicos quanto morais e culturais –, Ventura questiona esse padrão, partindo para uma poética dura, rude – estética e tematicamente. Essa leitura social está presente em poemas como o acima citado “Meu sonho” e em “Por que Jesus Cristo é sempre branco?”:

– e os negros?
– e os índios?
– e os amarelos?
– e os chicanos?
do Estado do Novo México?
– e os cafusos
de Santo Antônio do Itambé.²⁹

²⁵ VENTURA, 1992, [n.p.].

²⁶ VENTURA, 1995, p. 11.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ VENTURA, 1992.

Questionar o “branqueamento” de Jesus não é uma desqualificação do personagem central das crenças cristãs, mas apenas uma vertente do cristianismo, que “veste” o Salvador a partir de um padrão europeu.

Nessa militância contra a padronização étnica, não escapa da poética desmascaradora de Ventura os negros que se “embranquificam”. O Outro que se seduz e se reduz ao Mesmo. Ventura não poupa os seus semelhantes que se venderam a esse ideal farsesco que, mais cedo ou mais tarde, cobrará dele um caro tributo:

o preto de alma branca
e seu saco de capacho.

o preto de alma branca
e seus culhões de cachorro.

o preto de alma branca
e sua cor de camaleão.

o preto de alma branca
e o seu sujar na entrada.

o preto de alma branca
e o seu cagar na saída.

o preto de alma branca
e o seu sangue de barata.

cada vez mais distante
do corpo da Grande Mãe-África.³⁰

Ao se “embranquificar” esse “negro de alma branca” admite, corrobora, com todas as humilhações e estereotipações de que ele e seus semelhantes (de cor) são vítimas. Os clichês recolhidos do “glossário” popular, cruelmente utilizados para menosprezar os afrodescendentes, são retomados não só para delatar o preconceito, mas para “provar” ao “negro embranquecido” aquilo com que ele está compactuando quando se “mesmifica” na roda dos “escarnecedores”.

A sociedade brasileira deseja negros de alma branca, o que significa a aceitação, silêncio, submissão. De maneira explícita, a aceitação dos costumes brancos, o silêncio diante das injustiças, a submissão às condições impostas. Jogados à margem o processo social, político e econômico durante séculos de exploração.³¹

O que, pois, Ventura nos oferece é o não-silêncio. O poeta não quer evitar o combate – na contramão dos que, como afirma Oliveira (2004), abrem mão desse debate por temerem que esse gesto seja interpretado apenas como “uma enunciação lamentosa, chorosa, litânica”, rótulo de uma condição “canina, menor,

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ PEREIRA, 2006, p. 39.

aos olhos da sociedade”. E é como “cão” – o *gauche*, o torto, o abutre – que Ventura se apresenta em sua última obra. Não para se diminuir na sua condição de Outro, mas justamente para se “outrizar” mais ainda e se juntar ao coro de outros “cães”.

Ampliando esse debate, Ventura não se restringe à realidade do negro no Brasil, voltando-se para outras paragens como os “quintais / da África do Sul”. Esses versos quase panfletários explicitam o propósito maior de seu trabalho: a negação da alienação míope, que contamina negros e brancos. Essa poesia, pois, não ignora a dor do negro, esteja ele em Brasília, Belo Horizonte, Johannesburgo, Luanda ou Maputo.

Dentro do projeto literário de se afirmar a partir do seu lugar étnico, o autor-sujeito-lírico de *Texturaafro* e *A cor da pele* se situa ao lado e “de dentro” (que “de dentro” sempre estivera) dos seus iguais. Reunindo em sua poesia o passado e o presente, Ventura se conjuga a memória coletiva e pessoal do povo negro, em nome daqueles com quem conviveu e dos que integram a história desse povo, como o escravo Isidoro, Chico Rei, Zumbi, o sul-africano Benjamim Moloise (1995 - 1985), o angolano Manuel Rui, entre outros.

Essa estratégia é também perceptível pelo teor autobiográfico que perpassa *A cor da pele* e *Texturaafro*. Ao fazer referência aos avós (retratados em “Minha avó”, os homônimos “Teodoro, meu avó” e “Cantiga”, textos de *A cor da pele*) e aos pais (personagens de “Meu pai”, de *A cor da pele*; “Identidade” e “Poema da morte de um pai”, ambos de *Texturaafro*; e, ainda, “Alfabetização”, de *Litanias de cão*), o poeta trata da vida árdua dos que compartilharam e compartilham com ele da mesma dor do “ser negro”, do descaso dos poderosos, do silenciamento secular. Personagens que, ao contrário do poeta, não puderam ou não podem “se” dizer, em virtude de um sistema social que não lhes deram oportunidade de fazê-lo ou pelo menos fazê-lo em uma dimensão suficiente para serem ouvidos. Mas registrados na memória afetiva do poeta, uma espécie de *griot*³² moderno, ganham vida ante nossos olhos. É por eles que fala Ventura:

Alfabetização

Papai
levava tempo
para redigir uma carta.

Já mamãe,
Sebastiana de José Teodoro,
teve a emoção de assinar seu
nome completo
já quase aos setenta anos.³³

A memória pessoal e coletiva que encaminham como gesto afirmativo desses dois livros, no entanto, inicia-se com a obra *Jequitinhonha: poemas do Vale*. Essa obra, segundo Oliveira (2015), é “um rito de passagem decisivo” no percurso poético de Ventura. A volta às suas raízes geográficas e culturais funciona como um divisor de águas de seu trabalho, que sai do cenário *utópico* (resgatando aqui sentido

³² Maria Conceição Evaristo Brito identifica na *literatura negra* a marca dos *griots* africanos, receptáculos e propagadores da memória dos que o antecederam: “A literatura negra nos traz a revivência dos velhos *griots* africanos, guardiões da memória, que de aldeia em aldeia cantavam e contavam a história, a luta, os heróis, a resistência negra contra o colonizador” (BRITO, op. cit.).

³³ VENTURA, 2002, p. 27.

etimológico do termo) dos livros inaugurais de 1969 e 1972 para se “situar” e “incorporar [os] referencias da ancestralidade africana” (OLIVEIRA, 2015, p. 34), um norte que o encaminhará para a poesia engajada de *A cor da pele* e *Texturaafro*. Esse percurso necessário suscitará em Ventura a consciência de seu lugar no mundo e dará um novo fôlego à sua poesia.

4. Jequitinhonha: a morada-face do poeta

O livro *Jequitinhonha: poemas do Vale* – publicado em 1980 e ampliado em reedição de 1997 – nasce de uma viagem feita pelo autor por cidades e povoados do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, na década de 70. Ali, como um despertar para a reconfiguração de sua poética, Ventura registra, entre o “socioantropólogo” e o poeta, as cenas vivenciadas no presente do registro e o mundo revivenciado de sua infância e adolescência por aquela região:

Esse trabalho configura um significativo exercício socioantropológico, revelado, verbal e visualmente, a vontade sincera de um sujeito de compreender e incorporar referenciais da ancestralidade africana em situação, isto é, acontecendo, atuando sobre modos de ser, estar, viver.³⁴

Nesses poemas, classificados pelo poeta na abertura da obra como “*instantâneos* de uma viagem cultural”, que transitam entre o registro das manifestações culturais peculiares de sua região de origem e a crítica social, revelam um mundo pelo prisma do Outro – do ponto de vista étnico e geográfico. Superada a fase em que precisava utilizar os expedientes vanguardistas para provar seu direito de possuir um lugar entre as “tribos de Israel”,³⁵ Ventura volta sua lente poética, com sensibilidade e criticidade, para o que “é seu”, com um telurismo que supera o bairrismo rasteiro de uma suposta poesia “regionalista”:

Nota biográfica

Eu nasci
mesmo
foi nas águas
de Santo Antônio do Itambé.

Mas,
foi no Serro,
o Serro de Vicente Naná,
doutor Tolentino
e Teodoro da Fazenda
que firmei o pé
e descobri que o mundo era bem maior.³⁶

Ao reivindicar seu pertencimento a um “aqui”, distante das capitais (a “Capital” que, em um dos três poemas intitulados de “IAM”, é apresentada como o espaço onde “tudo parece falso – plastificado, até o amor”³⁷), o poeta demarca seu lugar no

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ SANT’ANNA. In: VENTURA, 1972.

³⁶ VENTURA, 1980, p. 15.

³⁷ *Idem*, 47.

mundo, a partir do qual (e só a partir dele) o “grande mundo” passou a fazer sentido. No curso dos poemas, o eu-lírico venturiano se convida para tecer o próprio corpo “no tear mais simples / aquele que lhe restam / pelo suor e origem” (VENTURA, 1995, [n.p.]).

Dos festejos congadeiros – catopês, caboclinhos e marujadas – vêm o ritmo, as batidas da infância, a plasticidade e a arte da gente do interior de Minas Gerais, que é a afirmação negra e indígena em meio aos referenciais europeus. Os negros, forçosamente, transplantados da África, utilizam as manifestações religiosas, imiscuindo-se em sua “dicção” própria nos elementos da religiosidade cristã, como vínculo com suas mais profundas raízes.³⁸ O mesmo se pode dizer dos índios, representados pelos Caboclos, que “trazem” para esses festejos suas lanças e flechas:

Os Caboclos

entre lanças
& flechas:
– eles lançam
a festa
incendiada
em cores³⁹

Os Catopês

Reis e rainha
Príncipes e princesas

– mil truques / espelhos
xiquequeando
No entra-e-sai/rodopios
De cachaça e banzo⁴⁰

Das festas de Natal, a transformação operada nos rituais tradicionais, “contaminados” pela “cor local” da gente do Vale: Serro, Diamantina, Araçuaí, Coronel Murta, Itinga, Chapada do Norte, Conselheiro Mata, Minas Nova:

Natal (I)

Natal é missa do galo à meia-noite,
leitão e farofa de Conceição do Mato Dentro,
cachaça de Peçanha, doce de cidra e rapadura
preta de Santo Antônio do Itambé,
requeijão de Itamarandiba,
queijo do Serro,
goiabada de São Gonçalo
do Rio das Pedras,

³⁸ Segundo Queiroz (2005), o Congado representa uma forma de resistência para os negros que, “transplantados para Minas, perdiam a força de suas tradições ‘puramente’ africanas”, no que se refere a aspectos como os rituais religiosos, as festividades coletivas e os demais costumes e significados culturais” (QUEIROZ, 2005, p. 30). Na figura de Chico Rei, símbolo do Congado e resgatado por Ventura em um dos poemas de *Texturaafro*, os negros da região do Vale, vítimas das “fragmentações” demográficas e culturais, encontram um símbolo de “guerrilha” cultural, desde os tempos da escravidão legal.

³⁹ VENTURA, 1980, p. 10.

⁴⁰ VENTURA, 1980, p. 11.

estórias de seu Teodoro da Fazenda,
vestido de chita de Biribiri,
linguiça de Morro do Pilar,
[...] – na herança,
No sangue, na sombra do cerne dos olhos⁴¹

Mas é nesses poemas “do” Vale que encontraremos as referências da poesia social de Ventura, pois nem tudo é beleza fácil nesse roteiro – antes, é beleza conjugada com o “feio”, com o que, no fundo, destoa desse “bonito”. Seja na referência ao “banzo” dos negros de “Os Catopês” ou nas “didáticas” notas para o poema “Os Caboclos” e também para o poema “Os Catopês”, Ventura revela que *Jequitinhonha* não é um livro só de “celebrações” culturais.

Já em “Natal (II)”, o autor manifesta sua verve crítica em um texto em que o ritmo frenético dos tambores desvela uma triste realidade. Sem “Natal (I)”, a festa é o tema central; nos versos que o sucedem, o contraponto à celebração católica é visto a partir da miséria dos esquecidos, dos que destoam do clima domingueiro dessa data:

Natal (II)

Um menino lerdo
num lençol de embira
mesmo qu’uma fonte
de estimada ira.

um menino lama
num anzol que fira
algum porte e corpo
e alma de safira.

um menino cápsula
de tesoura e crina
– ritual de crisma
sem fé ou parafina.

um menino-corpo
de machado e chão
a arrastar cueiros
de chistes e trovão.⁴²

A vida do “menino lerdo” (lama/cápsula/corpo), alheia à fartura esperada (?) dos festejos natalinos, é uma pausa ao celebrativo. Um olhar detido sobre o menino que não goza dos prazeres do banquete dos homens é o atestado de lucidez e sensibilidade da poesia de Ventura. Os versos de “Natal (II)” fala do mundo ignorado do menino que (se) “curte” (n)a ira, (n)a dor, (n)a angústia. Estabelecendo um paralelo entre o “Natal (I)” e “Natal (II)”, Oliveira (2015) fala duas “abordagens diferentes de um mesmo tema”:

que tendem para um acirramento da diferença até a realidade, até atingir – dado característico da poética venturiana – uma complexidade, qual seja: a de revelar uma conjunção das duas pontas extremas do processo de criação

⁴¹ VENTURA, 1980, p. 23.

⁴² *Idem*

poética na modernidade, o sublime e o grotesco, o belo e o “feio”, o ideal e o real, enfim – e revelar para ir mais longe. (OLIVEIRA, 2015⁴³)

É o “outro lado” do Natal, apresentado a partir

de um contraponto angustiado [...] entre pobreza material, visual, e o ideal catolicista, entre o menino jequitinhonhense, negro, mestiço, e o Menino Jesus, branco, puro, tal qual reverenciado no catolicismo, entre o menino segundo o corpo, digamos, e o menino segundo a alma.

Na reedição ampliada da obra de 1980, o poema “Natal (II)”, que ganha o novo título de “Ladainha” – uma renitente “ladainha” a denunciar que, passados 17 anos da primeira edição seu tema continua atual –, é antecedido por “Ainda Natal”. Neste o poeta descaracteriza o ideal harmonioso e amistoso dessa festividade, tematizando a miséria da vida dos “sem eira nem beira”, onde, talvez, Jesus não seja o Cristo “editado” pela tradição europeia, mas o inquilino do lugar marginal, nascido entre os animais do estábulo:

Um Natal
sem sala
ou mesa posta
- um Natal ou fala
de pouca bosta

[...]
- paletó de brim
sem eira nem beira.

Um Natal afogado em água e sal
coisa mais pra reza
que carnaval.⁴⁴

Celebrando sua gente ou problematizando a sociedade que a marginaliza, bem como os modos como essa negação é articulada, Ventura parte dos *Poemas do Vale* decidido a se apresentar como o Outro – o personagem-sujeito-discursivo privilegiado das obras *A cor da pele* e *Texturaafro*. Ventura traz/é uma forma de outramente ser, a complexidade a ser ouvida, lida.

A leitura da poesia de Adão Ventura nos coloca em face de uma poética desde sempre comprometida com um *Dizer* – um outramente falar, na acepção levinasiana. Das primeiras produções de linha surrealista aos poemas engajados das obras *A cor da pele*, *Texturaafro* e *Litanias de cão*, passando pelo “roteiro-poético” de *Jequitinhonha*: poemas do Vale, lê-se um embate do sujeito que se diz à margem do *Dito*, da verdade racional estabelecida pelos ditames da cultura ocidental. A poética venturiana, em suma, é uma recusa por se calar como Outro.

Ventura ousou ser Outro, ultrapassou “um limite estabelecido tanto no campo estético quanto no social”, mesmo sabendo que “suas ‘infrações’ poderiam lhe render grandes ‘multas’”. Entre essas “multas” – como observa OLIVEIRA (2004) ao narrar seu último e melancólico encontro com o poeta *A cor da pele* – está a maior

⁴³ OLIVEIRA, Anelito de. *Dois Meninos*. In: Caderno Pensar/Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 de Jan. de 2015.

⁴⁴ VENTURA, 1997.

delas: “o silêncio em torno do seu nome de meados dos anos 1990 para cá, a indiferença da mídia e dos críticos, o abandono”.

No entanto, sabemos que, como Rosto, como Outro, Ventura deixou sua marca indelével nos olhos de quem o viu e o leu, ainda que neguemos. Como na agonia do Macbeth shakespeariano – apesar do cinismo e do momentâneo sentimento de conforto advindo da aparente falta de uma punição – à lembrança do rosto de Duncan, o “não” de Adão Ventura – como o “não” do drummondiano “Memória”⁴⁵ – nos persegue, não nos permite continuarmos impunes.

REFERÊNCIAS

Obras de Adão Ventura

VENTURA, Adão. *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*. Belo Horizonte: Edições Oficina, 1969.

VENTURA, Adão. *A cor da pele*. Belo Horizonte: Edições do Autor, 1988.

VENTURA, Adão. *As musculaturas do arco do triunfo*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1972.

VENTURA, Adão. *Costuras de nuvem*. Belo Horizonte: Edições Dubolsinho, 2006.

VENTURA, Adão. *Jequitinhonha: poemas do Vale*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1980.

VENTURA, Adão. *Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora Mulheres Emergentes, 1997.

VENTURA, Adão. *Litanias de cão*. Belo Horizonte: Edições do Autor, 2002.

Outras obras referidas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo. *Literatura negra: uma voz quilombola na Literatura Brasileira*. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaaa/e-varist.rtf>>. Acesso em: 15 de Maio, 2016.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Tradução de Pergentino S. Pivatoo, et. al. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2000.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (Org.). *Panorama da Literatura Negra Ibero-Americana*. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

⁴⁵ANDRADE, 2002, p. 252.

OLIVEIRA, Anelito de. Dois Meninos. In: *Estado de Minas*, Caderno Pensar, Belo Horizonte, 17 de Jan. de 2015.

OLIVEIRA, Anelito de. Revolta interior. In: *Estado de Minas*, Caderno Pensar, Belo Horizonte, 03 de Jul. de 2004.

OLIVEIRA, Anelito de. *O clamor da letra*: elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-133135/pt-br.p-hp>>. Acesso em: 13 de Maio de 2016.

OLIVEIRA, Anelito de. Abrir-se um poeta ou uma abordagem de Adão Ventura. In: LUCAS, Elcio; OLIVEIRA, Ilca Vieira de (Org.). Montes Claros: Editora Unimontes, 2014.

PEREIRA, Edgar. Adão Ventura. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 2, Consolidação.

PEREIRA, Édimo de Almeida. *Metamorfoses de um abutre*: a diversidade como eixo na poética de Adão Ventura. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. *Catopês, Marujos e Caboclinhos no contexto social de Montes Claros: Uma história de música, devoção e fé*. In: *Revista VERDE GRANDE*, vol. 1, n. 2. Montes Claros: Editora Unimontes, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-sociais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

* Guilherme Rodrigues Silva é professor de Literatura e Língua Portuguesa e graduado em Letras pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

Antônio Wagner Veloso Rocha é doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor e coordenador do Grupo de Pesquisa em Filosofia e Literatura da Unimontes.