

FUNDADO POR ÉDSON RÉGIS
EM 27 DE MARÇO DE 1949

Correio
das Artes

Maio 2018 - ANO LXIX Nº 3

1968



**CINEMA
SEM
BARRICADAS**



NA PARAÍBA, O ESTUDO TE LEVA MAIS LONGE.



O programa Gira Mundo modalidade estudante, visa proporcionar aos alunos matriculados na segunda série do ensino médio; no sentido de oportunizar o desenvolvimento linguístico e a interação com novas culturas e métodos de ensino, que, ao regressarem, tornar-se-ão multiplicadores do Programa Gira Mundo em suas regiões e desenvolver ações voltadas ao aprimoramento da educação no estado da Paraíba. Busca-se com o referido projeto, motivar os alunos e professores da rede pública estadual de educação na busca de melhor formação e desempenho na escola.

Os destinos do Gira-mundo



2016

50 estudantes - Canadá
3 professores - Canadá
20 professores - Finlândia

2017

50 estudantes - Canadá
25 estudantes - Espanha
25 estudantes - Portugal
55 Professores - Finlândia

Próximo destino:

100 estudantes - Canadá
50 estudantes - Espanha
25 estudantes - Portugal
25 estudantes - Argentina
80 professores - Finlândia
20 professores - Israel



A UNIÃO
Educação. A Unir e a Unir.

125
Anos

1968 em tela

A década de sessenta é uma referência, até hoje, especialmente para a banda ocidental do planeta, e especificamente quando o assunto é política, cultura, comportamento etc. Sem dúvida, o Maio de 1968, na França, transformou-se em um marco na história das manifestações de artistas, estudantes e trabalhadores.

No entanto, se algumas das novas diretrizes políticas e culturais estavam sendo traçadas, no grito e na pedrada, nas ruas da capital francesa, abalando a velha ordem, estabelecida após a Segunda Guerra Mundial, o mesmo não acontecia nas telas de cinema, nas quais um certo "marasmo" prevalecia.

Este é o assunto que o crítico de cinema e literatura João Batista de Brito aborda em artigo particularmente escrito para o "Correio das Artes", motivado pelas comemorações dos 50 anos do

Para o crítico João Batista de Brito, o cinema que se destaca no ano de 1968 é feito por autores isolados, que pensaram o século de acordo com o seu imaginário particular.

Maio de 1968. Uma leitura bastante interessante do contexto cultural da época, com enfoque no cinema.

João Batista mostra por que, do ponto de vista cinematográfico, "o ano de 68 só se distingue dos outros anos

da década por um aspecto de alguma maneira irônico: marcava o fim dos grandes movimentos de cinema, eclodidos entre o final dos anos cinquenta e o começo dos sessenta".

O crítico elenca os principais filmes que entraram em cartaz naquela época, no Brasil e no mundo, afirmando que a maioria é de qualidade muito inferior às obras que iriam cristalizar os padrões estéticos de movimentos cinematográficos como a Nouvelle Vague francesa e o Free Cinema inglês.

Seguindo a linha de raciocínio defendida por João Batista, o cinema que se destaca no ano de 1968 é feito por autores isolados. Ou seja, segundo o crítico, os "salvadores da pátria" foram gênios individuais que pensaram o século, sim, "mas, cada um de acordo com o seu imaginário mais privado".

O Editor

♦ índice



CINEMA

O crítico João Batista de Brito analisa o cinema produzido em 1968 e constata que as telas não refletiam as contestações que marcaram aquele ano.



POESIA

O jornalista Linaldo Guedes resenha o livro *Poética*, de Geraldo Vandré, obra originalmente lançada no Chile, em 1973, durante o exílio do autor.



LATIM

Graduando em Letras Clássicas na UFPB, Adriano Bezerra comenta um poema de Propércio, "Cíntia", para demonstrar sua paixão pelo latim.



CONTO

O escritor José Caitano de Oliveira está de volta às páginas de ficção do "Correio das Artes" com um conto inédito, intitulado "O mamífero".



O Correio das Artes é um suplemento mensal do jornal **A UNIÃO** e não pode ser vendido separadamente.

A União Superintendência de Imprensa e Editora
BR-101 - Km 3 - CEP 58.082-010 - Distrito Industrial - João Pessoa - PB
PABX: (083) 3218-6500 - FAX: 3218-6510
Redação: 3218-6509/9903-8071
ISSN 1984-7335
editor.correiodasartes@gmail.com
http://www.auniao.pb.gov.br

Secretário Est. de Comunicação Institucional
Luís Torres

Superintendente
Albigeo Fernandes

Diretor Administrativo
Murillo Padilha
Câmara Neto

Diretor de Operações
Gilson Renato

Editor Geral
Jorge Rezende

Editora Adjunta
Renata Ferreira
Phelipe Caldas (interino)

Editor do Correio das Artes
William Costa

Supervisor Gráfico
Paulo Sérgio de Azevedo

Editoração
Paulo Sérgio de Azevedo

Arte da capa
Domingos Sávio (sobre cartaz de 2001, *uma odisséia no espaço*)

Ilustrações e artes
Domingos Sávio, Tônio, Manuel Dantas Suassuna



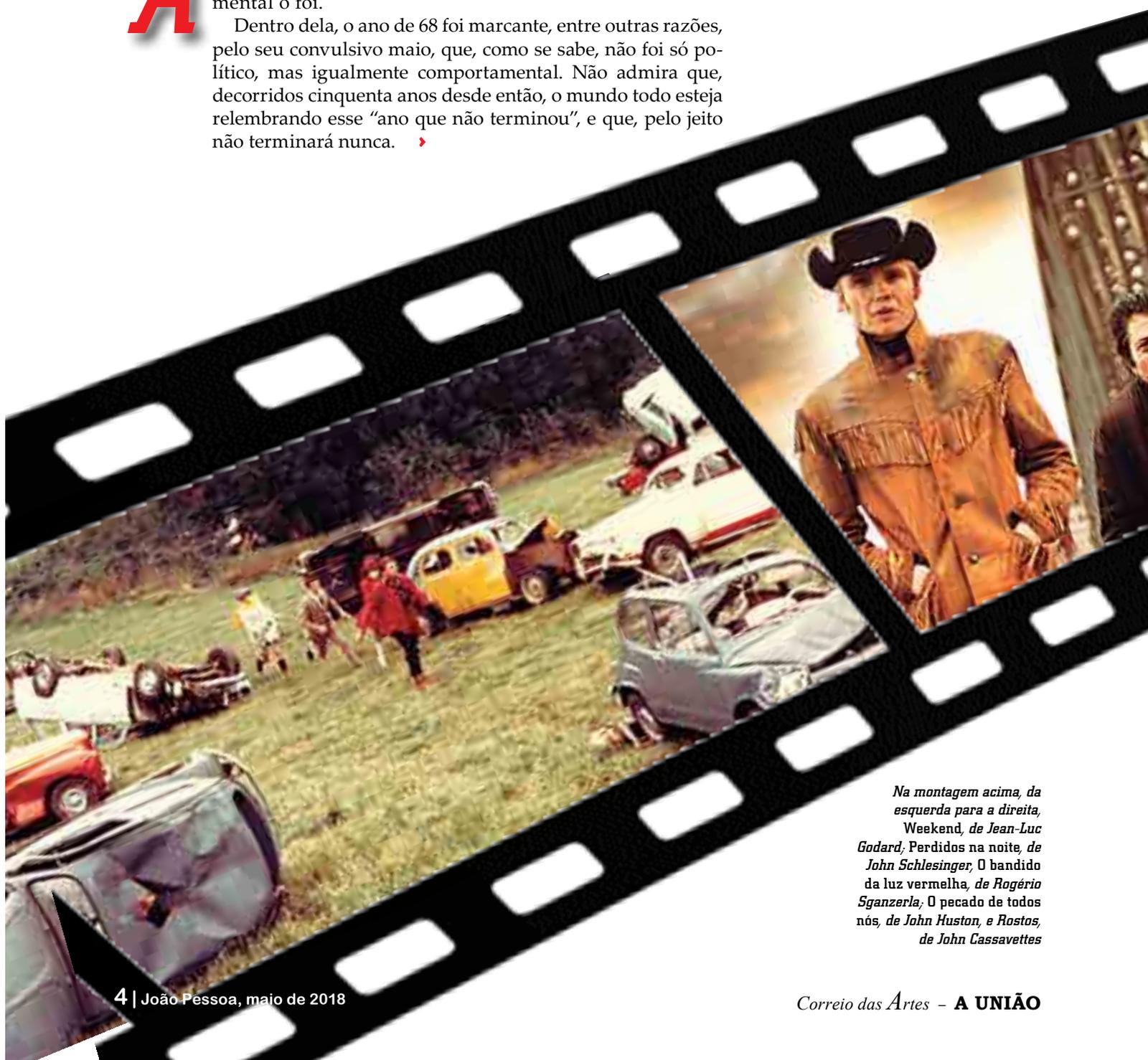
CINEMA EM 68

João Batista de Brito

Especial para o *Correio das Artes*

A década de sessenta tem a fama de ter sido a mais expressiva do século XX. Pelo menos do ponto vista comportamental o foi.

Dentro dela, o ano de 68 foi marcante, entre outras razões, pelo seu convulsivo maio, que, como se sabe, não foi só político, mas igualmente comportamental. Não admira que, decorridos cinquenta anos desde então, o mundo todo esteja lembrando esse “ano que não terminou”, e que, pelo jeito não terminará nunca. ▶



Na montagem acima, da esquerda para a direita, Weekend, de Jean-Luc Godard; Perdidos na noite, de John Schlesinger; O bandido da luz vermelha, de Rogério Sganzerla; O pecado de todos nós, de John Huston, e Rostos, de John Cassavettes

► No terreno artístico – aquele que mais nos interessa – a primeira coisa a ser dita é que um ano, sozinho, não possui feição estilística, como a possui, por exemplo, uma década ou uma vintena. No caso do cinema, uma atividade de dimensões monstruosas e múltiplas, esse afunilamento temporal se torna ainda mais problemático.

Se considerarmos que no ano de 1968 estrearam, no mundo todo, exatamente 5.289 filmes, a primeira impressão seria a de que não houve, em termos cinematográficos, nada de especial

nessa data. Afinal de contas, esta era a média de filmes por ano no planeta, pelo menos a média da década...

E mesmo em termos qualitativos não parece haver uma distinção gritante a fazer. Cinematograficamente falando, o ano de 68 só se distingue dos outros anos da década por um aspecto de alguma maneira irônico: marcava o fim dos grandes movimentos de cinema, eclodidos entre o final dos anos cinquenta e o começo dos sessenta.

um drama homossexual passado em Saint-Tropez; de Resnais *Eu te amo, eu te amo* (Je t'aime, je t'aime), um *science-fiction* sobre regressão temporal. A bem da verdade, dentre os fundadores da Nouvelle Vague, somente Jean-Luc Godard dava – meio acidentalmente, suponho – uma resposta à inquietação reinante, com o seu *Weekend*, que mostrava um engarrafamento de tráfego quase tão imenso quanto a revolução estudantil.

O Free Cinema inglês, outro



O ano de 1968 marcava o fim dos grandes movimentos de cinema, eclodidos entre o final dos anos cinquenta e o começo dos sessenta.

O mais badalado de todos, a Nouvelle Vague francesa, já estava nos seus estertores em 1968. O que se viu nos cinemas parisienses quando os estudantes e os operários tomaram as ruas da cidade foram filmes, se porventura importantes nas carreiras de seus autores, sem grande expressão cultural e com pouca relação com o momento histórico.

Para citar apenas os nouvelle-vaguietas: de François Truffaut estreavam dois filmes: *Beijos roubados* (Baisers volés) uma comédia leve sobre um jovem sem vocação para o trabalho e o amor, e *A noiva estava de preto*, uma mal sucedida adaptação do escritor Cornell Woolrich; de Claude Chabrol viu-se *As corças* (Les biches),

movimento da década, parecia igualmente diluído em 68. Os seus mentores, como Richard Lester (com *Petúlia, um demônio de mulher*), Tony Richardson (com a refilmagem de *A carga da brigada ligeira*) e Karel Reisz (com *Isadora*, sobre a vida de Duncan) tomavam outros rumos estilísticos, e nesse ano, um dos seus participantes, John Schlesinger, se mudara para Hollywood onde estava rodando – é verdade – um dos filmes que viriam a, até certo ponto, coincidir com o perfil inquieto da década: o impactante e inesquecível *Midnight cowboy* (Perdidos na noite). Já *Se... (If...)*, de Lindsay Anderson, sobre uma revolta radical num colégio inglês, era com certeza o filme mais tematicamente aproximado do momento histórico, sem dúvida o mais relevante a ser citado a propósito do clima belicoso de 1968. ►

▶ No Brasil, logo sufocado pelo AI-5 de 13 de dezembro, o Cinema Novo vivia as suas últimas experiências. O enfurecido Glauber Rocha tentava lançar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*; Paulo César Saraceni operava uma adaptação de Machado de Assis em *Capitu*; Roberto Santos filmava *O homem nu* de Fernando Sabino; Gustavo Dahl mostrava o seu *O bravo guerreiro...* E por outro caminho, um caminho ousadamente novo, Rogério Sganzerla se saía com o seu *underground* - e ainda hoje tão pouco conhecido - *O bandido da luz vermelha*. No mais, porém, era o cinema comercial que o povo consumia, como o sucesso do ano, *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, de Roberto Farias.

Quem mantinha uma certa vitalidade era o cinema italiano, tão vigoroso ao longo da década, mesmo sem um nome que o definisse como movimento. Michelangelo Antonioni dera o que falar com o seu *Blow up* no ano anterior e, neste ano de 1968, estava preparando o seu *Zabriskie Point*. Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini estavam ocupadíssimos com os seus respectivos *Satyricon* e *Teorema*, que só estreariam em 69. E a Cinecittà continuava investindo nesse novo gênero, o *western spaghetti* de Sergio Leone, o qual, neste 68, lançou o elaborado e hoje clássico *Era uma vez no Oeste*.

Abalada pela televisão e, mais ainda, pelas mudanças comportamentais, Hollywood clássica já não era mais clássica havia muito tempo. Os grandes cineastas do passado, como John Ford, Frank Capra, Raoul Walsh, George Cukor, etc., estavam aposentados ou em vias de, e os que ainda atuavam não tinham mais o velho pique. Lançado no ano, *Funny girl*, de William Wyler, não significava grande coisa. Nem o *Eldorado*, de Howard Hawks, nem o *Topázio*, de Alfred Hitchcock, aliás, rodado na Inglaterra. *A noite dos generais*, de Anatole Litvak, era um filme de guerra interessante, mas só isso - aliás, com a curiosidade - segundo dizem - de que era o título em cartaz nos cinemas brasileiros na noite em que os generais deram

o golpe do AI-5. Quem ainda inquietava era esse teimoso John Huston, neste ano com o seu perverso *Reflections in a golden eye*, onde Marlon Brando encarnava um militar que se descobria homossexual, filme que no Brasil teve um título curioso: *O pecado de todos nós*.

Enquanto isso, fora dos estúdios, um independente John Cassavettes continuava dando o seu recado - um recado que, afinal de contas, vinha dando desde 1959 - neste ano com *Faces* (Rostos).

Mas, claro, mesmo com todas as vicissitudes, Hollywood não entregava os pontos, ou talvez seja melhor dizer, que uma nova Hollywood ressurgia das cinzas da velha. Assim, um considerável sangue novo brotava no Arthur Penn de *Bonnie e Clyde*; no Mike Nichols de *A primeira noite de um homem*, e nos *westerns* sanguinários de Sam Peckinpah, que neste ano estava rodando o marcante *Meu ódio será tua herança*, para estrear no ano seguinte. Isto para não falar no acontecimento cinematográfico que foi o longo e delirante *2001 uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, parcialmente rodado e produzido na Inglaterra, provavelmente, e do ponto de vista rigorosamente artístico, o filme mais importante de 1968.

Se quisermos insistir nos ter-

mos qualitativos, penso que a coisa certa a dizer é que o ano de 1968 vai encontrar, no mundo, um cinema de autores isolados, gênios individuais, pensando o século, sim, mas, cada um de acordo com o seu imaginário mais privado. Nesse rol, perfilos já citados Fellini, Glauber, Kubrick, Antonioni, Godard, e figuras como Bergman (*A hora do lobo* e *Vergonha*, dois filmes em 1968) e Buñuel, que em 67 nos dera *A bela da tarde*, e, em 69 daria *O estranho caminho de São Tiago*.

No contexto cinematográfico, são desses cineastas que lembramos quando paramos para pensar no ano em questão, ou nos seus arredores, temporais e espaciais. Nem todos os filmes destes cineastas tiveram a ver, diretamente, com os avassaladores acontecimentos de 1968, mas, em termos históricos, a eles se integraram e, hoje, deles por tabela fazem parte.

Para fechar, acrescento, à parte os filmes já comentados, uma relação de títulos de 1968 que, por uma razão ou por outra - comercial ou artística - tiveram considerável repercussão junto ao público. Como se vê, filmes tão diferentes entre si que a sua citação em conjunto não ajuda em nada a conceder ao ano de 1968 a suposta feição única ou especial que procurávamos.

As sandálias do pescador (Michael Anderson)

Barbarella (Roger Vadim)

Inferno no pacífico (John Boorman)

Meu nome é Coogan (Don Siegel)

O bebê de Rosemary (Roman Polanski)

O planeta dos macacos (Franklin Schaffner)

O submarino amarelo (George Duning)

Primavera para Hitler (Mel Brooks)

Romeu e Julieta (Franco Zeffirelli)

Um convidado bem trapalhão (Blake Edwards)

Oliver (Carol Reed)

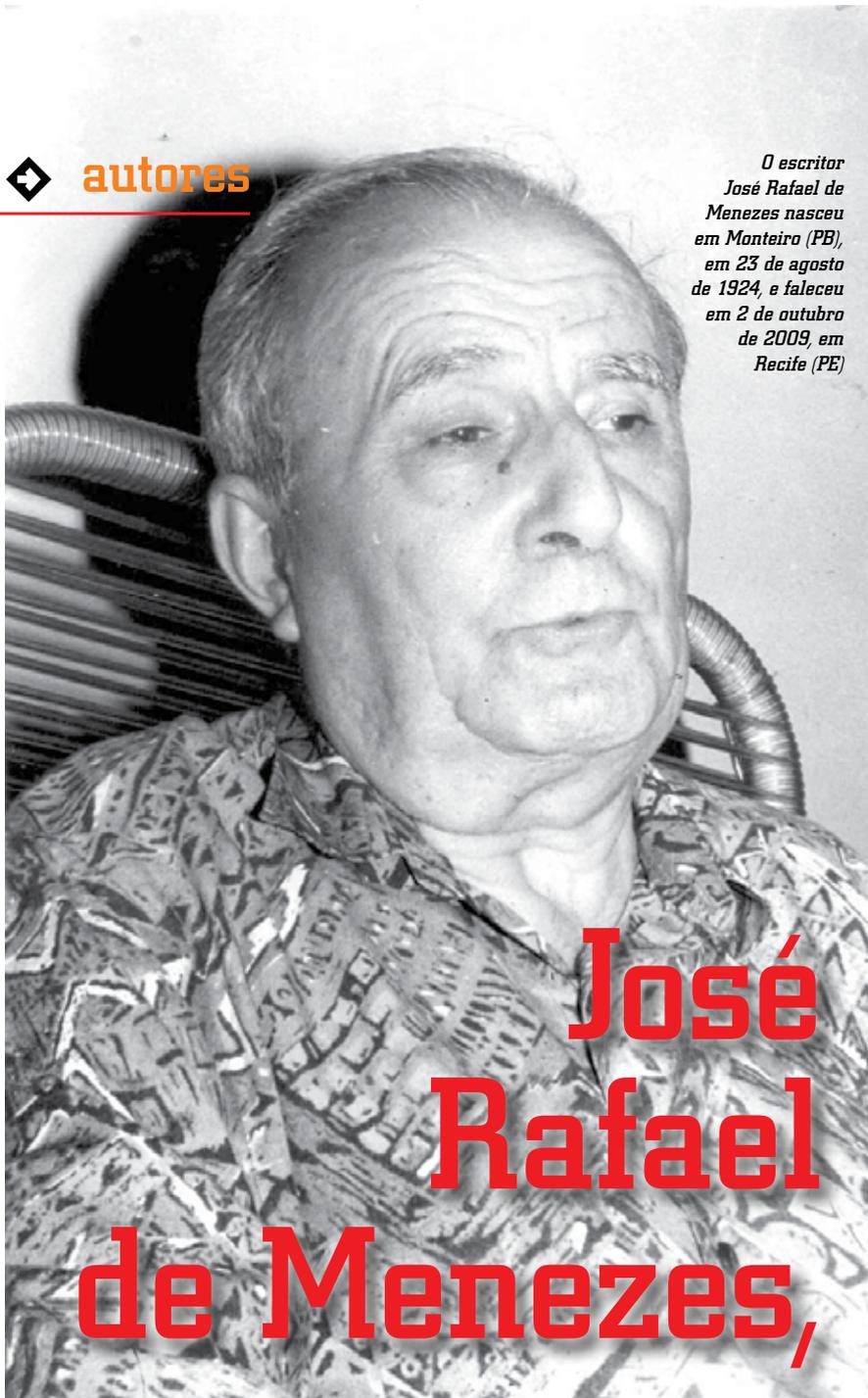
O homem que odiava as mulheres (Richard Fleischer)

O leão no inverno (Anthony Harvey)

Crown, o magnífico (Norman Jewison)

Se meu fusca falasse (Robert Stevenson) ▶

João Batista de Brito é crítico de cinema e literatura. Publicou, entre outros livros, *Poesia e Literatura: Os Percursos do Gozo* (1989), *Signo e Imagem em Castro Pinto* (1995), *Imagens Amadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema* (1995), *Passou no Bangüê* (1996) e *Um beijo é só um beijo: minicontos para cinéfilos* (2001). Mantém o blog "Imagens Amadas". Mora em João Pessoa (PB).



FOTOS: ORTILIO ANTÔNIO

O escritor José Rafael de Menezes nasceu em Monteiro (PB), em 23 de agosto de 1924, e faleceu em 2 de outubro de 2009, em Recife (PE)

José Rafael de Menezes,

o filme que ele não rodou

Marcus Cortez

Especial para o *Correio das Artes*

Quais os filmes que se parecem com José Rafael de Menezes? Certamente, *Garrincha, alegria do povo* é um deles. Pessoa cordial, jogador da palavra, brasileiroíssimo, sim, sem dúvida, há muito do paraibano Zica na obra de Joaquim Pedro. E o que dizer então dos filmes de Charles Chaplin? Quem conheceu pessoalmente o autor do clássico *Caminhos do Cinema* é testemunha do valor que

ele dava à gargalhada e de como lhe inquietava o mal lutando contra o bem, ah, aquele inocente vagabundo fugindo da polícia, a agitar aquela surrada bandeira vermelha, sim, em *Carlitos*, as ruas de José Rafael e as do inglês Chaplin se encontram docemente.

Amante do silêncio, admirador da exegese teológica, peregrino em repouso, Zica, seguramente, se viu na arte

do poeta Paul Claudel tanto quanto no lirismo de René Clair, Frank Capra, Yasujiro Ozu. Existencialista, dialético, revolucionário: ele não se parece com *O Evangelho Segundo São Mateus* que Pasolini dedicou ao Papa João XXIII, em 1964? Suas semelhanças com tantos outros filmes são muitas. Há nele um prazer pela vida, uma luz que podemos pensar num sapateado de Fred Astaire e naquele homem dançando e cantando na chuva. Os incomparáveis musicais estadunidenses são tocados pela crença de José Rafael: a crença de que a vida deve ser festejada como as palavras do verso.

Cinema para encher os olhos e pungir corações, esse foi um dos seus legados. Os filmes de *cow-boy* ganharam da sua pena uma apurada aproximação com o sentido da odisséia e da sua clássica indagação: *What makes a man to wander? What makes a man to road?* As histórias de valentes vaqueiros que não conseguem ficar em paz com a sua guerra serviram de recheio para os seus escritos sobre a grandeza de Deus e a redenção humana.

De outro lado, não há como negar o seu envolvimento com o cinema dos tempos mortos. Consideramos dispensável dizer que Zé Rafael foi co-personagem de *Morangos Silvestres* e que, corajosamente, graças a sua fenomenológica nobreza, passou por diversas representações do sofrimento humano sem permitir que a esperança se ausentasse de seu horizonte. Tal qual Mané Garrincha, o seu herói, JRM driblou os infernos dantescos e correu em direção da bola da vez: a reinvenção do cinema defendida pelos *jeunes turcs* da *Cahiers du Cinéma*.

Essa nova onda que desemboca nas barricadas de 1968, agarrou o nosso Zica. Pena operária, ele não se ▶

► furtou em construir uma base que respondesse à ressaca causada pela crise do capitalismo globalizado, do fim do comunismo internacional, bem como da banalização da arte e consequentemente da falta de sentido da vida para o homem moderno.

Com toda certeza, Clay Henderson Travis, personagem de *Paris, Texas* (Palma de Ouro, em Cannes, 1984) estaria longe de figurar entre seus heróis favoritos. Na visão do pensador católico José Rafael de Menezes, para o mais imperfeito dos seres, a cura é o abrigo de Deus, a misericórdia, a compaixão. Contudo, na visão do diretor alemão Wim Wenders e do escritor Sam Shepard, o universo de *Paris, Texas* aponta para um caminho sem volta, para a exorbitância daquela angústia maior do que tudo, maior até do que a própria civilização, em rápido deslocamento para a mudez e o fim.

Quem desfrutou do prazer de sua convivência não estranharia se o visse falando com entusiasmo da décima oitava longa-metragem de WW. Uma das suas cenas mais tocantes é quando Travis (Harry Dean Stanton) é interrompido pelo irmão, Walt (Dean Stockwell), caminhando naquela linha do trem, em pleno deserto texano. Walt mostra para o mano que aquilo não tem fim, que a sua andança não o levaria para lugar nenhum. E curioso, um personagem tão fechado quanto Travis, a ponto de se isolar de tudo e de todos, no entanto, treme nas bases quando percebe o tamanho do seu ciúme. Lembra dele no *peepshow*, arrasado, perguntando para Jane (Nastassja Kinski), sua ex-mulher, se ela vendia seu corpo e quanto custava o programa? Mais tarde, já no fim da película, após devolver o filho à Jane, o guerreiro Travis monta no seu carro e sai a cavalgar pelas *freeways* de Houston. O imenso vermelho do céu em brasa descortina-se para ele, mas Travis voltou a emudecer, para não pensar na ferocidade com que renunciara ao amor. Parecia mentira: havia gostado de retomar o contato com seu irmão, sua ex-mulher, seu filho, Hunter (Hunter Car-

son), sua cunhada Anne (Aurore Clément), com a *land of the livings*. Porém, uma força inexplicável o puxava pela mão. Sem saída: ele espora sua montaria na vontade de partir para algum lugar e, trôpego, não vê o impactante cartaz de rua a lhe gritar *Together we make it happen*.

Francamente, o nível de adesão de José Rafael por um filme tão desesperado só pode ser explicado por uma coisa maior, pois quando em contato com a arte, o homem opera o milagre de nivelar suas contradições.

Sempre suspeitamos que durante aqueles seus momentos de pausa, quando procurava o aconchego da rede branca na varanda de sua casa no bairro da Torre, em João Pessoa, JRM costurava, em silêncio, nos subterrâneos de seu cérebro, uma ideia para filmar. Nossa impressão acabou se confirmando quando súbito o menino nascido em Monteiro nos comunicou a novidade: “eu tive uma ideia para um roteiro”. Por nossa insistência, típica de um pós-adolescente, ele nos contou seu filme. Em primeiro lugar, reiterou que a ação se passava em Monteiro, “o seu país”.

A obra retratava os últimos dias de uma família que padecia das consequências da pior seca do século. A paisagem estava tão morta quanto o seu trágico silên-

cio, pois todas as formas de vida haviam desaparecido. Não se via nenhum pingo de água. Nem o menor sinal de chuva. O filho varão e a esposa abandonaram aquele pedacinho de terra para engrossar o batalhão de retirantes igual a Fabiano, a mulher e as crianças, no livro de Graciliano, *Vidas Secas*. Porém o velho pai, a mãe e a avó preferiram ficar, para morrer, como os elefantes. Sem nada para comer, nem mais nenhuma espécie de líquido para beber, na habitação fechada, a porta encostada, as janelas batidas por um sol permanente, os farrapos daquilo que seriam as suas roupas, eles, na sala da casa, permanecem deitados, aguardando secar, como o chão, as árvores, os poços, as pedras e o próprio pó. A câmera de Zica leria os seus derradeiros sonhos, os seus férteis delírios, o seu abandono, a sua solidão mortal. Era estarrecedor um ser humano antenado com o princípio da esperança como José Rafael de Menezes haver criado um filme sobre o fim. Ah, os enigmas dos mais finos biscoitos temperados por almas rimbaudianas. ◀

Marcus Frederico de Paula Cortez é escritor e publicitário. Seu livro mais recente intitula-se *Stanley Kubrick: o monstro de coração mole* (Perspectiva, 2017). Mora em São Paulo (SP).

José Rafael de Menezes é dono de vasta bibliografia. Entre seus livros publicados figuram A Geração de 45, Amizades bibliográficas e Caminhos do cinema





Virgínius da Gama e Melo na Academia Paraibana de Letras

José Mário da Silva
Especial para o *Correio das Artes*

Para Nelly Novaes Coelho, in memoriam

Conquanto íntimo de tais paradigmas de enfrentamento textual, Virgínius da Gama e Melo não se tornou refém de nenhum deles, nem fez do adesismo teórico deslumbrado, a sua postura docente dominante.

Homenagem ao Menestrel Virgínius da Gama e Melo na Academia Paraibana de Letras. A Academia Paraibana de Letras realizou no ano passado uma bela e memorável sessão de homenagem ao crítico literário Virgínius da Gama e Melo cujo desaparecimento, ocorrido há quarenta e dois anos, ainda é significativamente sentido pelas cenas e cenários do universo intelectual paraibano.

Contando com o irrequieto entusiasmo de Wills Leal, e com a pronta aquiescência do professor Damião Ramos Cavalcanti, presidente da Casa de Coriolano de Medeiros, a aludida sessão foi sumamente exitosa, na medida em que, pela diversificada apreciação dos que se pronunciaram no aludido conclave a memória de Virgínius da Gama e Melo foi enfocada a partir de múltiplas e competentes abordagens.

A professora Raquel Nicode-

mos pontuou a figura elegante do erudito professor universitário, em cujas aulas a teoria literária era ensinada com incomum clareza expositiva; e, sobretudo, demonstração de sólido conhecimento das novas correntes teóricas que, reagindo contra o biografismo e impressionismo ainda recalcitrantes aqui e acolá, intentavam conferir aos estudos literários maior rigor acadêmico.

Era a época em que o Formalismo russo, o estruturalismo, a estilística, o *new criticism* anglo americano, dentre outras metodologias comprometidas com o que Wellek e Warren chamam, em sua clássica *Teoria da Literatura*, de demanda intrínseca. Conquanto íntimo de tais paradigmas de enfrentamento textual, Virgínius da Gama e Melo não se tornou refém de nenhum deles, nem fez do adesismo teórico deslumbrado, a sua postura docente dominante; antes, com parcimô-

nia e equilíbrio, soube dialogar com cada uma dessas correntes teóricas, entrevendo-as não como uma espécie de palavra final sobre o desbordante universo do texto literário, mas sim como ferramentas úteis e contribuições indispensáveis para que, na perquirição do texto, se desvele o seu personagem principal: o homem, com os seus dramas, dores, angústias e esperanças.

Por esse patamar, segundo as palavras da aludida professora, a teoria literária postulada por Virgínius da Gama e Melo, distanciando-se da literatura em perigo denunciada por Tzvetan Todorov, assinou pactos de convivência duradoura com um sotaque inescandivelmente humanista.

O historiador José Octavio de Arruda Melo, que, na ocasião foi representado pelo poeta-crítico Sérgio de Castro Pinto, discorreu sobre o romancista criador de *A vítima geral* e *Tempos de vingança*, ficções que, ancoradas no porto da realidade histórica mais referencializada da geografia campinense/paraibana, não menos se tingem de universalidade, conforme já o demonstrou, com singular competência, a mestra Elizabeth Marinheiro em luminoso ensaio que consagrou à ficção de Virgínius da Gama e Melo.

Hildeberto Barbosa Filho, consagrado crítico paraibano, mergulhou fundo, na crítica praticada por Virgínius da Gama e Melo, com especialidade no ensaio que ele dedicou à ficção de José Lins do Rego. A ênfase recaiu em "Antagonismo e paisagem", bela leitura que, estribada nos voos divisados pela estilística, Virgínius da Gama e Melo consagra ao grande ficcionista paraibano José Lins do Rego. Aqui, a acertada intuição de Virgínius da Gama e Melo - intuição que é a porta de entrada no texto literário no dizer de Leo Spitzer - capta a paisagem da ficção zeliniana, não como um mero e decorativo adorno, mas sim como um fundante e constitutivo elemento para a construção da trama em apreço.

Evidencia-se, no delineamento do pormenor textual, a refinada percepção crítica de quem, na

FOTO: ORTILO ANTÔNIO



Gonzaga Rodrigues, da Academia Paraibana de Letras

esteira da preciosa lição exponeciada por Antonio Candido, inspirada nos franceses, sabe que "a regra de ouro do analista é a leitura infatigável do texto"; sabe, também, com o já citado Leo Spitzer, que "um texto deve ser lido tantas vezes quantas se fizerem necessárias até que, de repente, o texto se revele para o leitor num detalhe". Virgínius da Gama e Melo também emulava contra o que corretamente chamava de a crítica do papel carbono, pródiga em reduplicar o já dito e repetir o já visto; crítica destituída de originalidade e temerosa de ensaiar o novo sobre o escorregadio dorso da linguagem da obra de arte literária.

A abordagem de Hildeberto Barbosa Filho, com a pertinência de sempre, descortinou bem os alentados horizontes epistemológicos do notável crítico literário que, indiscutivelmente, foi Virgínius da Gama e Melo. Romancista e ensaísta, o criador de *O Alexandrino Olavo Bilac* também foi exímio cronista, estando as suas crônicas a merecerem da parte das autoridades estaduais, notadamente as que lidam com

o fenômeno da cultura, um gesto de amor concreto, que as livre da inadmissível e quase inacessível dispersão em que elas se encontram, e as abrigue no edifício durável chamado livro, "morada do saber" no dizer de Afrânio Coutinho.

A cartografia do cronista Virgínius da Gama e Melo coube ao também cronista magistral Gonzaga Rodrigues, um dos maiores cultores do gênero na Paraíba, geografia que já revelou expoências do porte de F. Pereira Nóbrega, Luís Augusto Crispim, Roberio Maracajá, Natanael Alves, Sindulfo Santiago, dentre tantos outros que souberam fazer da crônica, arte da mais elevada qualidade.

A abordagem de Gonzaga Rodrigues, brilhante em todas as suas formulações conceituais, situou o homenageado no contexto histórico em que ele viveu; ao mesmo tempo em que realçou em perspectiva textual mais ostensiva, a força lírica das crônicas virginianas; o seu peculiar jeito de observar e transfigurar a realidade em que estava inserido; realidade que soube ver, sentir e transfigurar em signo estético superior, pródigo em emular contra o tempo e fundar a sua particular eternidade. O brado: "lindo", proferido pelo escritor José Bezerra, ao final da apresentação de Gonzaga Rodrigues, constituiu-se no semema mais compatível com a excepcional intervenção do criador de *Um sítio anda comigo*.

O discurso proferido pelo acadêmico Wills Leal foi um capítulo à parte. Valendo-se da sua condição de amigo de Virgínius da Gama e Melo, tendo com ele convivido ao longo de expressivo período de tempo, Wills Leal traçou um perfil sobremaneira fiel do consagrado intelectual paraibano.

Multiplicado e numerosos em seus fazeres, Virgínius da Gama e Melo emergiu de corpo inteiro no pronunciamento do criador de *Aventuras do Amor Atonal*. Por esse viés, deparamo-nos com o boêmio inveterado, até aos limites do comprometimento fatal da sua saúde. Com o refinado esteta, tanto na impecabilidade do ves-

► tir quanto na finura comportamental. Com o polemista vigoroso, não raro adornado com as vestimentas da ironia. Com o líder de gerações que, nele, entreviam um permanente estímulo para o entrecrocamento das ideias. Com o produtor de linguagem que, palavras recorrentes de Wills Leal, nunca abriu mão de cultivar a sua arte, que tinha na palavra, o ponto de partida e de chegada de suas mais indeclináveis cogitações intelectuais. Um ponto importante na abordagem de Wills Leal radicou na sua justa indignação para com o profundo desprezo com que as autoridades governamentais paraibanas têm tratado a memória do escritor Virgínius da Gama e Melo. Exemplo maior desse descaso é a situação em que se encontra o casarão em que residia Virgínius da Gama e Melo, em estado de completa ruína.

A primorosa solenidade, enriquecida por um intertexto musical tão belo quanto pungente, contou também com o pronunciamento do presidente da Academia Paraibana de Letras, professor Damião Ramos Cavalcanti, que leu a bela crônica: “As paternidades de Virgínius”.

Com o sotaque filosófico que caracteriza os seus escritos, o professor Damião Ramos Cavalcanti vinca a paternidade virginiana. Não no sentido biológico, mas sim naquele que diz respeito ao homem que fez do ato/processo da criação literária, fonte permanente de inspiração para si e, de igual maneira, para os que o cercavam, constituindo-se, para tais pessoas, como uma espécie de pai, não para ser imitado servilmente, o que decerto não lhe agradaria, mas sim, convém reiterar, para ser uma fonte de inspiração.

Nesse sentido, sem pertencer às Academias de Letras, seja a de Campina Grande, seja a Paraibana, Virgínius da Gama e Melo configurou-se como um autêntico imortal. Imortal pelo



Wills Leal, da Academia Paraibana de Cinema

seu indisfarçável amor às letras, nas quais se consumiu e se consumou, até ao último suspiro da sua existência de assumido esteta e refinado intelectual. Imortal por sua decisiva atuação na docência universitária paraibana, na qual, ao lado de Juarez da Gama Batista, Elizabeth Marinheiro, Hildeberto Barbosa Filho, João Batista de Brito, Ângela Bezerra de Castro, dentre tantos outros, pontificou como ícone de renovação dos estudos literários. Imortal por fazer convergir para a sua carismática figura, toda uma atmosfera propícia à reflexão, ao debate, não raro, às controvérsias mais apaixonadas. Imortal pelo fato de a sua obra crítica ter pela qualidade de que se revestiu, transcendido as lindes geográficas mais demarcadas do Estado da Paraíba, e chegado a outros centros do nosso continental país. Imortal pelo fato de os seus escritos ainda hoje potencializarem fecundas discussões, e se constituírem

em manancial de pesquisa para as novas gerações de estudantes paraibanos do desbordante fenômeno literário.

Para Emerson, filósofo norte-americano, “o homem é apenas metade de si mesmo, a outra metade é a sua expressão”. Sendo assim, a expressão de Virgínius da Gama e Melo, consubstanciada na respeitável obra crítica que ele realizou, permanece como um renovado convite para continuadas releituras.

O ato final da solenidade, também nascido da idealização de Wills Leal, reconectou-nos com a ambiência cotidiana recorrentemente vivenciada pelos menestréis: uma mesa adornada com copos, livros, garrafas, jornais, máquina de escrever com uma crônica inacabada, dentre outros signos reveladores da alma profunda do intelectual paraibano. Rosas vermelhas foram doadas às mulheres presentes ao conclave patrocinado, reproduzindo um gesto que, repetidas vezes, era praticado por Virgínius da Gama e Melo. As breves falas da professora Neide Medeiros e do poeta Carlos Alberto Jales puseram, não um ponto final na relembração virginiana, mas sim um vivo lembrete de que nada mais nefasto para uma dada sociedade do que a morte da memória, a deslembração absolutamente injustificável de fatos e vultos que nos constituem, ao constituírem os perenes valores da nossa genuína cultura. Se “esquecer é uma necessidade”, como pontua o astuto narrador machadiano, lembrar é um dever ético e uma exigência amorosa do afeto. ◀

José Mário da Silva é professor da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e membro da Academia Paraibana de Letras (APL). Mora em Campina Grande (PB).

▶ siacazzo // manda vê keu naum kero sabê // orra meu / vlw // íxi”.

Note-se que “poesia esconjuro” marca o centro do livro *Ahô-ô-ô-axe* com “o que se diz ao editor na hora uroboru”, cujos versos “poeta copia poeta / poeta copia-se / poeta a si copia / palavra pia” refletem e refratam o poema vizinho. Ambos deslocando o lugar ainda sacro da poesia, do bardo. O leitor fica sem eira nem beira, nessa poesia aberta ao diálogo, às misturas, aos contatos. Movimentos já sinalizados no título do volume. O poema “o que se diz ao editor na hora uroboru” é antecedido por “ofício do poema”. Assim como “poesia esconjuro” é seguido pelo poema “repente entre repentistas”. É a poesia como núcleo do livro. É Amador Ribeiro Neto indicando o motor da luz de seu trabalho: “guardar / rimas / vogais / consoantes / nos armários”. Ou seja, o livro-todo é significado também pela montagem das partes. Se “o todo sem a parte não é todo”, como cantou Gregório de Matos, a escolha da distribuição dos poemas ao longo do livro auxilia eficazmente a sua apreensão: sua estética “neopo(eitaporr)ética”.

Em tempo: diferentemente das referências explícitas presentes no livro *Barrocidade*, quando grande parte dos poemas foi nomeada com o nome próprio de escritores, pensadores, cancionistas, elencando a *paideuma* de Amador Ribeiro Neto, em *Ahô-ô-ô-axe* esses astros estão devidamente assentados, devorados, exigindo a atenção do leitor. O poeta dilui a saturação da urbe. Daí um sentimento do mundo em maturação. Lá é o assombro reverente aos deuses, aqui, raramente nomeados, os astros dançam orbitando a poesia. Eis o repente que o poeta engendra a partir dos motes dados pelas leituras e audições de sua formação. Sua busca por singularidade se orienta pela assimilação e devoração crítica. Se em *Barrocidade* já se anunciava essa lírica, como no caso do poema “saudades” – “assim / saudades sim / simples / como um brinco tupiniquim / um coco de roda / cirandas voltas de tu em mim” –, essa voz



O livro de Amador ganhou projeto editorial alternativo da Katarina Kartenera

parecia propositadamente sufocada pelo excesso de barulho da cidade, agora ela ressoa menos ruidosa no poema “música para meus ouvidos”. Portanto, não é à toa que o poeta abre seu livro citando Álvaro de Campos. O clima de *Ahô-ô-ô-axe* é alimentado por um “úmido e sombrio marulho humano noturno” pessoano. Do fundo do barulho feio, o poeta encontrou gente no meio. O que há de gente no mundo é filtrado na linguagem, nos modos de apresentação gráfica do mundo. Ao invés do monólogo, há um concerto de vozes que exigem atenção e, no mais das vezes, conhecimento prévio.

Diante desses sujeitos desenganados, mas cheio de sensualidade, observamos o recorrente uso de letras minúsculas, mesmo nas primeiras letras dos títulos dos poemas. Esse recurso sugere a indistinção entre as letras e os fonemas, já que o conceito verbivocovisual é bastante trabalhado pelo poeta. Seja em “ao sul do teu corpo”, quando a sofisticada diagramação da palavra “península” mapeia o corpo do outro e

localiza o ponto exato – “penis / nu / a / sul”, ou “península nua” –, seja em “dádiva”, em que a distribuição das letras que formam o vocábulo “céu” triangula-se em “é / cu”. Insinua-se novamente o jogo entre a dessacralização da poesia e a fisicalidade do poema. A afirmação da pragmática, ou do corpo-alma, em detrimento da especulação metafísica.

É nesse direcionamento que entendemos a aparição de palavras compostas só por letras maiúsculas. Elas mimetizam o conteúdo dos poemas. Elas são o poema, já que forma é conteúdo. E também é quando o sujeito parte para o berro, para a vopformance da linguagem. Caso de “littera literatura”, poema que abre o livro e atua como grito de alerta contra quem ainda crê na pureza da língua: “SE PURA LITTERA ATUA / SEPULTURA-LITERATURA”; e “slogan à moda da casa”: “TROT / SKY / BON”; além do já citado “bandeira do meu partido”, entre outros.

Mas talvez seja “corpo a corpo consigo” o poema que melhor sintetiza as filigranas proliferadas ao longo do livro. Cito: “quebrar / o // aparta / mento // de fora / de dentro // quebrar o / pensamento / sem lógica / com muito // (confina) feri (ment)”. É essa “lição augusta” (título do derradeiro poema do livro), essa “despauesia”, essa “poundesia” o que caracteriza *Ahô-ô-ô-axe*. Além da voz da sereia, Amador Ribeiro Neto ouve a voz da musa e, como um privilegiado dessa audição musal possível apenas aos poetas, oferece ao leitor sua “canção transnordestina”, sua contra interpretação do mundo resultante do corpo a corpo da / na linguagem. ✦

Leonardo Davino de Oliveira é professor de Cultura e Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador e ensaísta, procura refletir sobre as múltiplas e heterogêneas modalidades da poesia cantada, focado na vopformance da canção popular urbana mediatizada e suas produções e partilhas do sensível. É autor do blog Lendo canção (lendocancao.blogspot.com). Mora no Rio de Janeiro (RJ).

PARA MELHOR

“ouvir”

A

“A doce canção”, de

Cecília Meireles

Thiago Jorge da Silva

Especial para o *Correio das Artes*

O poema “A doce canção” de Cecília Meireles, presente no livro *Vaga Música*, de 1940, contém versos heptassílabos, também chamados redondilhas maiores, outrora bastante utilizados nas cantigas trovadorescas. Neste tipo de poema a acentuação tônica no interior dos versos varia, mas a sétima sílaba poética é sempre acentuada. Tal característica confere maior liberdade ao poeta para trabalhar as palavras no interior dos versos e confluir sentido e ritmo. Tomemos como exemplo a primeira estrofe:

1. Pus-/me a/ can/tar/ mi/nha/ pe/na E.R. (escanção rítmica) 7(4-7)
2. com u/ma/ pa/la/vra/ tão/ do/ce E.R. 7(4-7)
3. de/ ma/nei/ra/ tão/ se/re/na E.R. 7(3-7)
4. que a/té/ Deus/ pen/sou/ que/ fos/se E.R. 7(3-7)
5. fe/li/ci/da/de – e/ não/ pe/na E.R. 7(4-7)

Percebam que ora a acentuação tônica se encontra na quarta sílaba poética, ora na terceira. Esta mesma variação se dará ao longo de todo o poema. Além disso, assonância do fonema “a” confere uma

espécie de clareza ao poema, o que vai de encontro ao esclarecimento ou ciência do eu-lírico que sabe que seu canto penoso provoca encanto e arrebatamento a quem o ouve. Não há rebuscamento na estrutura sintática, nem nas escolhas lexicais, uma característica de Cecília Meireles, que prefere se utilizar de uma linguagem simples, acessível a todos, primando pela construção de belas e sublimes imagens – é comum encontrarmos a figura de Deus e outras criaturas divinas a povoar seus versos.

Notem que os versos tratam do canto do eu-lírico. Não está explicitado a razão de ser de sua pena. As palavras doces cantadas “de maneira tão serena” escondem, até mesmo de Deus, figura onipresente e onisciente, o sofrimento do eu-lírico – temos aqui o emprego de características humanas a uma entidade divina, figura de linguagem chamada Antropomorfismo.

O título do poema, *A doce canção*, nos sugere a oralidade que vai embalar seus versos. Ele é, então, ▶

▶ dotado de musicalidade, não à toa lembramos as antigas cantigas trovadorescas. O poema foi construído para ser cantado de maneira serena, conferindo doçura as palavras – a forma destoa do conteúdo. Tomemos por conteúdo a natureza deste doce cantar. O eu-lírico sofre, mas sua dor, materializada em poesia, é motivo de encantamento, de rara beleza que seduz até mesmo os anjos que “se debruçam da altura” munidos de suas líras douradas para conferirem ares sublimes ao cantar de uma pena desconhecida – mais uma vez o antropomorfismo.

6. An/jos/ de/ **li**/ra/ dou/**ra**/da E.R. 7(4-7)
7. De/bru/ça/ram/-se/ da al/**tu**/ra E.R. 7(3-7)
8. Não hou/ve,/**no**/ **chão**,/ cri/a/**tu**/ra E.R. 7(4-7)
9. de/ que/ não/ **fos**/se in/ve/**ja**/da E.R. 7(4-7)
10. pe/la/ **mi**/nha/ voz/ tão/ **pu**/ra 7(3-7)

A acentuação tônica dos versos desta estrofe marca palavras-chave para delinear a bela imagem nele presente – “lira”, “debruçaram-se”, “chão” –, os ecos provocados pela assonância em “u”, os picos de força provocados pela acentuação no meio e no final dos versos, as rimas consoantes que se assemelham nas palavras desde a sílaba tônica em alTURA, criaTURA e pURA; dourADA e invejADA marcam uma valsa e a sugestão de um angelical tocar de lira. Percebam como o foco não é no sofrimento do eu-lírico, nem mesmo na externalização de seus sentimentos, mas trata-se de um louvor a forma, não a forma física do poema, mas a sua forma oral, musical, as sugestões sinestésicas que aguçam os sentidos provocadas pela voz pura do eu-lírico. E é essa voz pura que atrai os anjos, eles deixam o campo etéreo para tocarem o eu-lírico; é essa voz pura que seduz as criaturas da altura e toma de inveja as criaturas do chão. A voz pura do poeta é o elemento que une estes dois termos em contraste: altura e chão, e tudo o que eles carregam consigo no conceito em que foram empregados.

Este doce cantar, esta pura voz do eu-lírico provocará mais acontecimentos fantásticos na terceira estrofe:

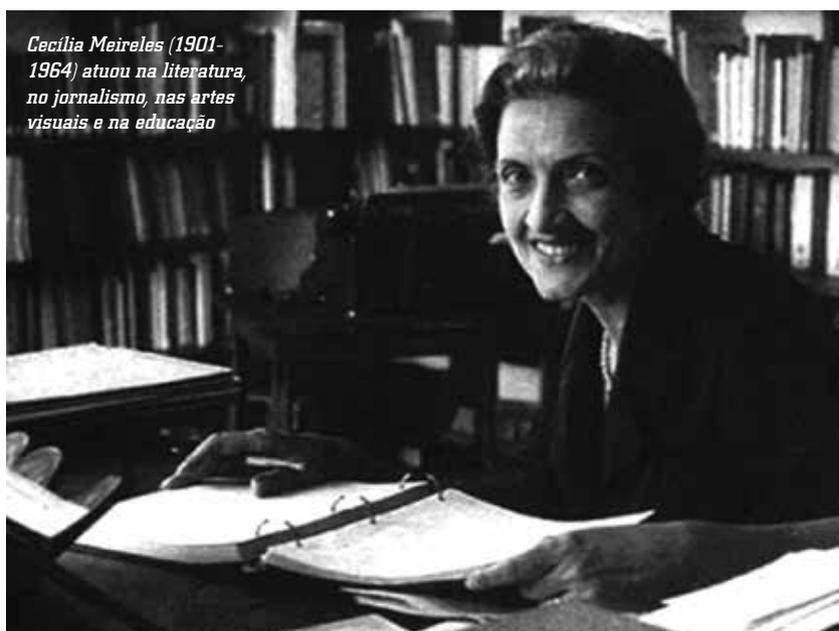
11. A/cor/**dei**/ a/ quem/ dor/**mi**/a E.R. 7(3-7)
12. fiz/ sus/pi/**ra**/rem/ de/**fun**/tos E.R. 7(4-7)
13. Um ar/co-í/**ris**/ de a/le/**gri**/a E.R. 7(3-7)
14. da/ minha/ **bo**/ca/ se/ er/**gui**/a E.R. 7(3-7)
15. pon/do o/ **so**/nho e a/ vi/da/ **jun**/tos E.R. 7(3-7)

Ritmicamente a assonância em “i” marca a toada dos versos desta estrofe. As rimas, mais uma vez consoantes, são ricas porque aproximam sonoramente palavras de classes gramaticais diferentes como nos versos 11, 13 e 14 em que os verbos no pretérito imperfeito “dormia” e “erguia” rimam com o substantivo abstrato “alegria”. Nos versos 12 e 15, as palavras que rimam são “defuntos” e “juntos”, substantivo e advérbio de modo respectivamente. As acentuações tônicas das sílabas poéticas mais uma vez marcam aqui as palavras-chave que delineiam o campo semântico – o místico poder do canto do eu-lírico confere cor a figuras apagadas: acordam os que dormem e suspiram os que estão mortos. Ora, quem dorme ou está morto se encontra na escuridão, privados de cor, de expressão – a doce canção é arco-íris que a tudo preenche. Cecília evoca, a seu modo, uma característica barroca: o contraste entre claro e escuro. E o faz empregando sinestesia (é da boca que se ergue o arco-íris). A dor é algo próprio do homem. Se há dor, há vida. Por isso, o poeta faz se confundirem no verso 15 os estados de onisciência e vigília, conceitos freudianos.

Há duas orações nesta estrofe, o ponto final depois de “defuntos” marca a pausa entre uma oração e outra. E elas se conectam através de inferência conseguida por meio do campo semântico. Estão juntos no verso 15 “sonho” e “vida”, o que faz reforçar a ideia dos versos 11 e 12 onde defuntos (sonho) suspiram (vida) e os que estão a dormir (sonho) acordam (vida). A doce canção nos colore de vida.

Passemos agora a quarta estrofe:

16. O/ mis/**té**/rio/ do/ meu/ **can**/to E.R. 7(3-7)
17. Deus/ não/ **sou**/be,/**tu**/ não/ **vis**/te E.R. 7(3-7)
18. Pro/dí/gio i/**men**/so/ do/ **pran**/to 7(2-4-7)
19. – To/dos/ per/**di**/dos/ de en/**can**/to 7(4-7)
20. só/ eu/ mor/**ren**/do/ de/ **tris**/te. 7(4-7)



Cecília Meireles (1901-1964) atuou na literatura, no jornalismo, nas artes visuais e na educação

► A assonância na quarta estrofe se dá nos fonemas nasais “ã” e “e” presentes em “canto”, “não”, “pranto”, “imensso”, “encanto” e “morrendo”. Mais uma vez as rimas são consoantes e ricas (no que se refere a aproximação sonora de palavras de classes gramaticais diferentes). A pontuação é algo a ser notado. Reparem que a poetisa quer retomar algo aludido na primeira estrofe: todos desconhecem a natureza da dor do eu-lírico, a beleza e encantamento provocados pelo canto subjaz a razão de ser do pranto. O canto é expressão oral, é consequência da dor do eu-lírico, e essa dicotomia presente entre expressão oral e a razão suficiente do sentimento humano não é tratado meramente como uma relação de causa e consequência, como de costume. O primeiro é colocado em evidência, é o provocador de encantamentos que enganou a Deus e seduziu os anjos. O segundo é abordado de forma atenuada, como um aspecto próprio da vida. Os versos 16 e 17 elucidam muito bem estes dois elementos. A razão do canto do eu-lírico é um mistério: Deus não ficou sabendo e ninguém viu. Nestes versos podemos admirar, se analisarmos detidamente, o trabalho com a linguagem da poetisa. Notem que em “O mistério do meu canto” não há verbos, este verso está ligado ao seguinte por uma relação de significado construída nas estrofes anteriores. O verso 16 é complemento das duas orações presentes no verso 17. Em seguida, os versos 19 e 20 funcionam como aposto, uma espécie de esclarecimento do prodígio produzido pelo pranto, como se cantar a dor em versos tivesse propriedades definidas e conhecidas.

Para terminar, na última estrofe, uma atitude altruísta do eu-lírico, que quer “trazer o Universo” todo em encantamento. A assonância está no fonema “o”; as rimas consoantes, ricas e interpoladas. Reparem:

21. Por/ is/so/ **tão**/ do/ce/**men**/te E.R. 7(4-7)
22. meu/ **mal**/ trans/for/**mar**/ em/ **ver**/so E.R. 7(2-5-7)
23. o/xa/**lá**/ Deus/ não/ o au/**men**/te E.R. 7(3-7)
24. pa/ra/ **tra**/zer/ o U/ni/**ver**/so E.R. 7(3-7)
25. de/ pó/lo a/ **pó**/lo/ com/**ten**/te E.R. 7(4-7)

No que se refere as escolhas lexicais, a poetisa não opta por palavras de alto grau de erudição, prefere termos simples, quase coloquiais.

A estrofe se inicia com uma conjunção explicativa, arrematando o todo semântico do poema. A poetisa espera que (“oxalá” tem função de tomara que) Deus não aumente seu mal, não por ter que sofrer ain-

da mais, mas porque tal mal aumentado resultaria em desfalecimento do eu-lírico, ou seja, ele, de certa forma, está na medida certa. O mal que o aflige é a razão suficiente da dor de seu canto que por sua vez é razão do encantamento do Universo.

“Quanto mais triste mais bonito soa...” como diz a canção popular. ✦

**No que se refere
as escolhas
lexicais, a
poetisa não opta
por palavras
de alto grau
de erudição,
prefere termos
simples, quase
coloquiais.**



Thiago Jorge da Silva é estudante do curso de Letras - Português/ Francês - da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mora em Campina Grande (PB).

O crime NOS DISCURSOS DA universidade

Aloísio Dantas

Especial para o *Correio das Artes*

A atividade de professores, na universidade, na maioria das vezes é desconhecida do grande público, ficando restrito esse conhecimento a serviços de extensão ou publicação em revistas especializadas. É necessário que seja construído um acontecimento, para que este se torne discurso e sensibilize a mídia e realizar-se o que Pêcheux afirma nos seguintes termos: “aquilo que, em um momento dado, irrompe no espaço da repetição discursiva, aquilo que o transforma ou movimenta-o, não resulta de não importa qual fenda, torsão, modificação” (PÊCHEUX, p. 28). O discurso sobre o acontecimento, segundo o autor citado, não é o resultado de uma causa, mas sua própria materialidade.

FOTOS: REPRODUÇÃO INTERNET



Em Alice, Kucinski revela o que se esconde por trás dos muros da universidade, tomando como ponto de partida um crime



Essa materialidade discursiva sobre a universidade, no romance *Alice*, de B. Kucinski, é o crime, de que é vítima a professora Alice Nakamura, professora do Instituto de Ciências Físicas, da USP. Para revelar essa materialidade, o autor faz uma escolha, revelada pela reflexão do delegado Magno: “a ficção explica melhor a vida do que muito tratado científico” (KUCINSKI, p. 184).

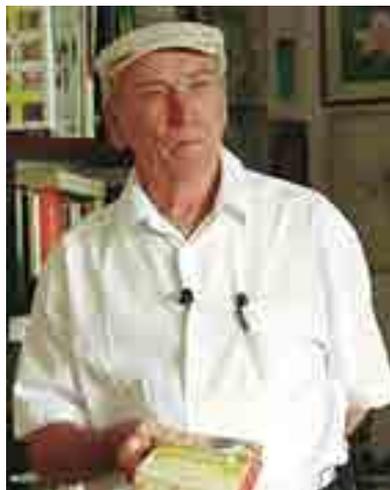
Esse é o ponto de partida do romance: revelar o que se esconde por trás dos muros da universidade, tomando como ponto de partida um crime. Resta-nos indicar seus traços principais: o enredo e seus fatos; a narração, o ponto de vista do narrador; e a textualização, a técnica linguístico-discursiva utilizada.

Em 1990, Alice Nakamura aparece morta em sua sala do Instituto de Ciências Físicas; misteriosamente ela escreve em sangue um P, seus cabelos se desprendem, uma xícara de café em fragmentos. O delegado Magno, leitor de novelas policiais, arrola vários suspeitos: um americano, o chefe do almoxarifado, um chefe de departamento, uma colega ciumenta, um namorado da vítima, um orientando. Auxiliado por um cientista, exonerado da universidade desde a ditadura militar por ser comunista, o delegado chega à solução do quebra-cabeças, que não revelaremos nesta resenha, para que possamos recomendar a leitura e releitura da obra. O espaço da narrativa é fundamentalmente o da USP, com incursões à zona rural de Jundiaí, apartamentos do delegado e do cientista, a casa da vítima, ou seja, a cidade de

▶ São Paulo. O tempo da narrativa acompanha um ano, de junho de 1990 a junho de 1991, com visitas à infância e adolescência da vítima e memória da ditadura militar. Portanto, não há transgressão de tempo e espaço, os fatos transcorrem de forma linear.

Temos um narrador onisciente, que acompanha a consciência de diferentes personagens, já desde o início da narrativa, com o aparecimento do corpo, visto por: a faxineira “Ao abrir a sala da professora Alice, Marileuza estranhou. Não estava trancada” (p. 13); o vigia: “Alcides sentiu que o subdelegado atendera de má vontade” (p. 16); o delegado: “Às onze e quinze, o delegado Magno da Silva Pereira chegou ao instituto e não gostou de ouvir que o vigia Alcides, seu conhecido de outros tempos, já voltara para casa” (p.18). Temos um narrador onisciente, mas multifocal, ou seja, o narrador sabe mais que as personagens, por estar contando a história, mas esconde informações e só as apresenta na medida em que dá a palavra aos personagens, daí a impressão que temos de que o delegado e o cientista dominam a narrativa, porque a eles é dado mais tempo de palavra, denominado por Pêcheux como “aquilo que irrompe na repetição discursiva” e caracteriza a constituição discursiva do romance policial: o crime, a vítima, o assassino, a motivação.

Já antecipamos que, em termos de textualização, o autor se utiliza do estilo do romance policial, no qual se perseguem pistas e indícios esquecidos pelo assassino. Kucinski se utiliza do clichê do “crime perfeito”, em benefício próprio, na medida em que essa escolha é uma estratégia para a entrada da temática da política de física atômica, incluindo as complexas relações



Bernardo Kucinski, autor de obras sobre economia, política e jornalismo, estreou na ficção aos 74 anos de idade com o livro K: Relato de uma busca

entre cientistas brasileiros e americanos, desde a ditadura militar. Um outro discurso muito importante no romance, e paralelo em importância ao discurso sobre a física, são as relações acadêmico-universitárias, nem sempre éticas, como percebemos em todo o romance, mas particularmente no capítulo “9. O saber fatiado e outros milagres da multiplicação”, que trata fundamentalmente da “produtividade” e dos truques usados pelos professores para a ampliação de sua publicação, leiamos algumas afirmações: “os chefes são todos homens e forçam a colocação de seus nomes nos artigos”; “trabalho publicado dá bolsa de produtividade”; “não é correto incentivar a produção científica? Não do jeito que o CNPq faz, pela quantidade de trabalhos, como se ciência fosse linha de montagem”; “Truques da multiplicação. Um deles é o de impor o seu nome no trabalho do orientando [...] Outro é de reciprocidade. Eu coloco o seu nome no meu, você co-

loca meu nome no seu. O mais comum é o de fatiar o trabalho, como se fosse um salame, e publicar cada pedaço numa revista diferente” (p. 72-89).

Um aspecto que não pode ser esquecido é a metalinguagem sobre romances policiais, seus autores e personagens, inclusive como elemento pré-textual, a citação de Ruth Rendell. Gostaria de destacar o comentário crítico a um romance de Agatha Christie:

“Magno lembrou-se então de um romance de Agatha Christie, chamado *Cavalo amarelo*, em que o veneno usado é o tálio. Seu uso é tão raro que, no romance, os médicos custaram a identificá-lo. Trama inverossímil e com personagens toscos, como tantos outros romances dela, lembra Magno. Mesmo assim decidiu reler.” (Op. cit., p. 112)

Essa citação desvenda o estilo de romance policial defendido pelo autor: a trama deve ter a aparência de verdade – é como se o autor estivesse dizendo que o que ele fala sobre a universidade, a política científica são verdades, embora travestidas de ficção; e os personagens devem ser tão reais quanto qualquer pessoa que conhecemos no cotidiano – a densa verdade psicológica dos personagens fez com que eu escondesse, nessa resenha, um outro discurso, porque a sua explicitação conduziria o leitor, nas primeiras páginas, a descobrir o autor do crime, prefiro deixar que o leitor o descubra por si próprio. ✦

Aloísio de Medeiros Dantas é professor de Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). No campo literário, publicou o livro de contos *Enquanto sopram os ventos* e o romance *A sociedade dos livros*, ambos pela editora Ideia. Mora em Campina Grande (PB).

A ladainha da Bruna Beber



Bruna Beber (Duque de Caxias-RJ, 1984) é autora de *A fila sem fim dos demônios descontentes* (2006), *Balés* (2009), *Rapapés & apupos* (2010), *Rua da padaria* (2013). *Ladainha* (Record, 2017) é sua mais recente publicação.

Começo com T. S. Eliot, para quem o “sentido histórico” faz com que “um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho”. E mais adiante pontua: “Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico”.

Pois é. História. Estética. Crítica. Qualidades inerentes a um poeta. Lamentavelmente não encontradas na poesia de Bruna Beber. Ela integra o grupo de poetisas que desconhecem a história da poesia. Que ignoram poesia enquanto tradição e atualidade. E que, portanto, nada têm a dizer.

Um grupo que, sem ideias e sem projeto poético definidos, escreve à solta e salteadamente. Que faz reles uso do coloquial e deleta o poético. Mata a poesia pela via de pífio prosaísmo.

Os títulos das três partes de *Ladainha* já introduzem o leitor

às facilidades/falta de criatividade da poeta: “vidádiva”, “canseios” e “meu deos”.

Há quem queira ver em sua poesia o sinal da fragmentação, da rarefação, da banalização de nosso tempo – também chamado, com garantias teórico-acadêmicas – pós-moderno.

Sem dúvida há a possibilidade de se fazer esta leitura. O problema é que, no caso específico de Bruna Beber, ao se buscar a pertinência entre o texto e a falta de sentido referencial não se é convencido da pertinência (e nem da honestidade) de tais argumentos. E menos ainda de sua aplicabilidade.

Paulo Henriques Britto em *Formas do nada* (2012), por exemplo, faz grande poesia a partir da negação de sentido das coisas. Consegue operar um isomorfismo entre os poemas e o que eles referenciam. Produz um belo livro. Inquestionavelmente. Mas o poeta é daqueles (raros) que conhecem a linguagem da poesia e sabem como usá-la a fim de produzir uma poesia do anti, do nada, do belo.

Isso falta a Bruna Beber. E falta aos que louvam sua poesia. Nestas horas surge a questão: a quem pensam que iludem aqueles que louvam uma poesia desse naipe? Ao leitor, minimamente informado, não procede o chove-não-molha destes gratuitos elogios.

Ler Bruna Beber, e seus bajula-

FOTO: DIVULGAÇÃO



Bruna Beber, autora de Ladainha (Record, 2017). Em 2008, foi a vencedora do 2º Prêmio Quem Acontece (revelação literária)

◆ festas semióticas

- ▶ dores, é imergir numa convulsão de clichês, lugares-comuns, estereótipos. Dissimulação e engano de “poesia” e de “crítica”.

Ladainha não é nada mais do que o título antecipa: repetição, cantilena, lengalenga, fastio. Isso mesmo: o livro é um enfeixamento de prosaísmos sem pé nem cabeça. Que em vez de despertarem o desejo de mais poesia, lançam-no na cova das frases feitas, anotadas em forma de verso.

De volta ao poeta de *The waste land*: “O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira”. Ou seja: o conhecimento da tradição é indispensável para a produção de uma poesia de qualidade hoje. Mas a tradição não pode ser entendida como continuidade da geração anterior, como adesão à sua cartilha, cegamente. “A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”. Quer seja: ela envolve estudo, conhecimento, dedicação. E Eliot frisa: esse é o sentido histórico da produção artística, que ele entende como estético.

Tenho escrito no *Augusta Poesia* que falta a certo grupo de poetas, aqueles que se identificam (consciente ou inconscientemente) com a Poesia Marginal, esta consciência histórico-estética. Prossegue o poeta de *Os quatro quartetos*: “o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente e consciente onde deve ser inconsciente”.

Eis um dos erros de Bruna Beber: sem informação histórica e com um olhar chapado sobre o mundo, patina e não avança. Vejamos alguns poemas de *Ladainha*.

O poema 97, citado abaixo e na íntegra, apregoa que escrever é associar metáforas a bel-prazer. Descompromissadamente. Lançando ideias ao deus-dará. Certo: a geração frufu de nu-

vem de algodão adora. Tudo bem, geração. Mas fica a questão: cadê a poesia?

“O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo de seu tempo –, mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única”, pontua Octavio Paz. Bruna Beber parece não ter a menor ideia do que isso signifique. Exemplo:

Escrever é irmão
do andar e primo
do voltar, substitua

No inverno é bom

Escrever com calma
e inventar um cinzeiro flutuante
chegar e sair descalço do poema

No verão bombom

Escrever sempre
o tempo é uma mula elástica em fuga
e se conselho fosse bom

Sair na rua de moletom

O poema 79 usa e abusa do uso do recurso da definição – com inventividade zero. Assim como do verso refrão. A musicalidade de manual de poesia resultante da empreitada não traz nenhuma nova taxa de informação ao poema. E a última estrofe é uma pilhéria bem ao gosto do repertório da poeta:

Poder é perigo
e hoje acordei
rindo

Dom é tom
e hoje acordei
rindo

Querer é criatura
e hoje acordei
rindo

Na cara a boca
na pia o prato
sujos de feijão

Poema 17 é um enxovalhado de verbos no participio – recurso pobre. E a quadra final arrola metáforas de gosto deveras duvidoso:

chamado seguido
alcançado e ladeado
freado, encurralado
enfrentado e açoitado
aproveitado e submetido

perdido
dobrado
sucumbido

tomado obtido
recebido e levado
envolvido, ocupado
abrangido e bifurcado
expandido e vencido

por uma interjeição
de ordem
ao dom:

oxalá puindo a roupa
do distúrbio, velando
como música ambiente,
peneira de catar a vida.

No livro há dois poemas “concretos”. Ou que almejam sê-lo. Não são. Não conseguem. Mais: revelam o desconhecimento dos princípios da Poesia Concreta. Acabam sendo debuxos mal lavrados. Revelam, isto sim, o que a poeta sabe de poesia: nada. Ou: qualquer coisa é poesia. Finalizando, segue o menor deles – visualmente falando:

só
só com
só com muito
só com muito vento

Seria interessante finalizar esta coluna frisando que Bruna Beber, depois de quatro livros publicados, deve ao leitor de poesia um livro de poesia. Mas é inútil. Que seja poupada. Afinal, não se espera, e nem se tira, leite de pedra. ❖

Amador Ribeiro Neto é poeta, crítico de literatura e professor da Universidade Federal da Paraíba. É autor, entre outros livros, de *Barrocidade* (Landy Editora, 2003). Mora em João Pessoa (PB).

SOBRE ABISMOS E SILÊNCIOS

(Uma leitura de *Observatório do Caos*)

Emerson Teixeira Cardoso

Especial para o *Correio das Artes*

Ronaldo Cagiano gosta de dizer, parafraseando Kafka, que tudo que não é literatura o aborrece. Acho que a identificação com o escritor tcheco se justifica a cada leitura de um novo livro do poeta, cuja tessitura poética prima essencialmente pela intertextualidade.

Assim, mais que Kafka, Fernando Pessoa, Drummond, Hilda Hilst, Clarice Lispector, Florbela Espanca... e todo um elenco de autores que Cagiano frequenta, frequentou e inevitavelmente e permanentemente frequentará, estará presente em suas futuras produções.

De um poeta não devemos esperar somente que nos agrade, devemos querer, principalmente, que nos empolgue. Em outras palavras: que sua poesia nos toque profunda e verdadeiramente, em todas as suas possibilidades artísticas, estilísticas, temáticas. Artística e estilisticamente, Cagiano nunca nos enganou: no seu arcabouço temático, o autor deste *Observatório do Caos* nos mostra uma preocupação constante em escancarar os abismos da existência e seus silêncios, o eterno tédio que Rimbaud nos legou, aquele que nos conduz ao inferno, como nos diz o compositor e poeta Cartola sobre os moços: "... e vão ao inferno à procura de luz!".

A atração dos abismos que nos remete também ao infeliz Poe ou a Baudelaire, presentes em "Abismo": "Essa imensa

vagina a nos a/trair."; Maçãs ao entardecer: "Aquele cesta solitária feita um alguidar de silêncios exibe as três maçãs na cozinha que se despedia do sol."

E em função da sua escritura, faz esta profissão de fé: "Para ti escrevo, pois inscreveste em minha vida um tempo novo, meu re/pouso, minha lição de Pestalozzi...".

Ainda, em "Palavratura": "Esculpir versos como quem atravessa um deserto, sem pressa, sem admoestações."

E a verdade de que falei antes, lá no começo e que está contida em sua própria poesia, ele a expressa, definitivamente, nas palavras de Sebastião Uchoa, lente que utiliza de empréstimo para a epígrafe de um dos poemas mais longos que é "Viagem às Visceras do Inacontecido": "Não é possível pensar a verdade exceto como veneno."

Lembrando também a construção de alguns poemas voltados para a intertextualidade, repare em "Recado a Bandeira": "Sim, poeta, o que eu vejo é um beco sem saída... e assim de susto em susto sobrevivemos aos furtos, porém meus olhos reumáticos não inauguram o amanhã...".

A cidade natal, Cataguases, é tema constante em suas criações, onde ele compõe uma "Canção do Exílio" às avessas, explodindo em versos seu "eu" antilírico. "Cataguases, senzala sem promessas; das ilhas dos espíritos desertos que foram cuspidos pelas chaminés expectorantes das fábricas de tecidos e da feiura caótica e trevo-sa das enchentes."

Sem disfarces, sem concessões a este ou a isto, Ronaldo Cagiano nos revela o seu universo ficcional, cuja beleza ácida nos toca, de repente, nos surpreende com estes doces versos: "Domar o frio com os teus abraços, fazer do rio o meu regaço, com teu amor tudo rechaço."

Eu, aqui do meu observatório, saúdo este seu novo livro que confirma o talento de sempre deste poeta, contista e romancista e crítico sagaz, Ronaldo Cagiano. ✦

Emerson Teixeira Cardoso é escritor, professor e tradutor, autor de *Símiles* (poesia) e *A casa da rua Alferes* (contistas reunidos). Reside em Cataguases (MG) e colabora em jornais e revistas.

FOTOS: DIVULGAÇÃO



Mineiro de Cataguases, Ronaldo Cagiano é o autor de Observatório do Caos



Vandré

E O
CONFORTO
DE NÃO
PRECISAR SER
PRIMAVERA
NA
ARTE

Linaldo Guedes
linaldo.guedes@gmail.com



FOTO: EDSON MATOS

Geraldo Vandré durante o lançamento do livro Poética na Academia Paraibana de Letras (APL)

O poeta e crítico literário Hildeberto Barbosa Filho lembrou uma fala recente do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, para dizer que Geraldo Vandré era uma ideia. De fato, por tudo que representa para a arte brasileira, é a representação de um momento triste na memória do país. Mas precisamos não olhar apenas para a ideia representativa de Vandré. Precisamos olhar sua arte, sobretudo.

Uma boa oportunidade para isso, além de ouvir suas canções, é através do livro *Poética*, originalmente intitulado *Cantos Intermediários de Benvirá*, e que foi lançado no Chile, em 1973. A **Superintendência de Imprensa e Editora A União**, à frente Albiege Fernandes, com o apoio do secretário de Estado da Cultura da Paraíba, Lau Siqueira, em boa hora fez nova edição e o lançamento desta obra em solo brasileiro.

Sugiro, no entanto, que o leitor não busque na obra o Vandré de “Pra não dizer que não faleis das flores” e de outras canções de cunho político. Não busque o revolucionário, o autor de músicas de protesto. Busquem o poeta de olhar sensível para as coisas do cotidiano. Percebam a musicalidade de seus versos, as redondilhas, as influências da cultura popular, os regionalismos à la Guimarães Rosa e até alguns neologismos.

Não são poemas políticos. Digo políticos no sentido de engajamento, porque há muita reflexão social. Mas há também muito lirismo, o que não surpreende a quem conhece as canções do compositor

Geraldo Vandré que não estão vinculadas aos festivais de música dos anos 1960.

E o poeta começa seu livro como se fosse uma moda de viola, falando do seu sonho maduro, das influências do cantor violeiro que cultiva o verso preferido, da morte pelo susto de ter que ser gente. Metafísico, diz no poema seguinte deixar passar o tempo e o saber para levar “Mariana e o seu amor”. Ou então, cantar as campinas verdes e as flores no chão.

Numa espécie de legado poético, diz: ▶

- Não trago prendas
nem lembranças raras,
nem amuletos de festas guerreiras.
Os bens da vida reparti com todos
e muitos se perderam para que eu chegasse.
Vivi contigo as honras do meu tempo
sem moral, além das esperanças
e parto agora porque tenho tempo
e aumentadas as minhas lembranças.
Levo a saudade, antiga companheira,
que contigo outra vez ficou criança,
não tenho mágoas nem ricos presentes
para deixar-te, tenho a confiança
do encontro marginal de outros amigos
que estarão comigo e na distância
me darão amor, calor e abrigo
para que eu possa me lembrar de ti
ser-te fiel e seguir teu amigo.*

Em sua poesia, Vandré vai do reisado   Grécia ou Roma antiga, mas com as raízes bem fincadas nos sertões.   ir nico, quando grita: “socorro, a poesia está matando o povo”, quando faz tro a com a dicotomia “esquerda-direita”. E sentencia:

*E entre o velho e o novo
ficamos na voz do povo,
pequenos como sabemos
imensos como queremos.*

Há os recados no livro, em forma de poemas. Como aqui:

*Não bastava escutar
o galo acordar
dos meus enganos,
era preciso alterar
meus vinte anos
com um, com dois,
com três e mais problemas
solúveis pela vida afora
e dentro da casa
foi marcada a hora
do precisar.
Mais que do branco
da montanha
era preciso saber
andar nas cores todas
a não se perder.*

De um poeta que já foi rei e fala em voltar um dia, não poderia faltar o lirismo, afinal Vandré sabe que “amor e poesia v o além da fantasia”:

*Um caminho de amor
a partir do que não foi
vou descobrir e seguir,
substantivamente,
pra poder viver.
Se a frustra o se fez então pra mim
que tudo quis que assim não fosse
a razão fundamental para lembrar,
eu vou te amar a partir da restri o
no que foi guardado, negado e recusado, povo amado,
ao conviver da gente
se nem mais posso cantar*

*eu vou te amar
em tudo que deixar de ser contente.*

Ou esta reflexão:

*Posso internar-me
singularmente
nos mistérios
de uma solidão
que compete
exclusivamente
a cada um em separado.
Porém decididamente não quero
e aí está
o motivo claro
do poema inverso
que vivo a escrever
e que me d  amparo
pra poder dizer
que o eu
não existe sem você.*

A poesia de Geraldo Vandré   dolorosa, às vezes. Não há uma desesperança completa porque ele v  no homem simples o caminho para a reden o.   uma poesia com um tom de protesto de deboche, não agressivo, não liricamente explícito. Lembra, às vezes, alguns poemas de Brecht de contesta o ao nazismo. Só que aqui, em Vandré, o tom   de protesto implícito, de quem está dizendo tudo sem querer fazer a revolu o.

Como ele diz em um dos poemas:

*Silencioso parto do meu morto
não conto mais estórias e sem querer saber do justo ou natural
vivo do conforto de não ter que ser primavera! ✘*

Linaldo Guedes   jornalista e poeta. Nasceu em Cajazeiras e mora em João Pessoa (PB). Como jornalista, atuou nos principais órgãos de comunica o da Paraíba e foi editor do Correio das Artes. Lançou, entre outros livros, *Os zumbis também escutam blues e outros poemas*, *Tara e outros otimismo* (poesia) e *O nirvana do Eu* (ensaio). E-mail: linaldo.guedes@gmail.com.

Grafite

E PÓS-GRAFITE EM

Sara A.

Carlos Alberto Azevedo
Especial para o *Correio das Artes*

*Para Márcia Albuquerque e
Edvaldo Lira*

Conforme a pesquisadora Ana Lúcia Souza (2011), em *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*.

O grafite é um texto multissemiótico, que mescla o verbal e o não verbal com diferentes técnicas e estilos para intencionalmente interferir na paisagem urbana. O grafiteiro ou a grafiteira pinta temáticas significativas do momento em que se vive. Classicamente os trabalhos que se apropriam dos muros e fachadas são utilizados para “mandar sua mensagem”.

A “mensagem” da grafiteira Sara A. (Sara Andrade) foi dada num muro do Baixo Tambaú, em João Pessoa. Sua intervenção urbana deu-se na avenida Ruy Carneiro.

Ocupou um espaço bastante significativo para expressar suas afinidades eletivas: gatos, flores e sua mãe.

Nota-se claramente no mural de Sara Andrade três zonas de emoções. Salientam-se primeiramente o retrato de sua mãe, logo depois, os pôsteres de dois gatos e, por último, motivos da flora brasileira, tendo um cacto como *punctum* (Roland Barthes: *A Câmara Clara*, 1984), rodeados de plantas ornamentais.

O uso das cores claras, suaves dá uma tonalidade poética ao mural - tem um quê de pintura naïv. A “sonoridade das cores” (para usar a expressão do historiador da arte Mayer Shapiro), chama a atenção para

a “tela”, isto é, pela intensidade poética e pela harmonia absoluta das cores entre si.

Notório, ainda, em Sara Andrade é o elemento infantil intencional, quase não se vê isso na maioria dos grafiteiros/as.

Sara A. estabelece um diálogo entre o fundo (o suporte de sua arte) e suas afinidades eletivas. Expõe sentimentos, cores, emoções para um mundo onde predomina a opacidade. Afinal, arte é para ser vista por todos.

FOTO: EDVALDO LIRA



PÓS-GRAFITE EM

SARA A.

Nos países anglo-saxônicos há muito que a colagem, o poster art, de certa forma substituiu o grafite - é uma nova tendência que vigora na arte urbana.

A presença de pôsteres, colagens é bastante significativa na paisagem urbana de médias e grandes cidades da Europa. Conventiou-se chamar esse novo tipo de arte de pós-grafite ou poster art. A colagem substituindo o spray.

FOTO: EDVALDO LIRA





- Noto que, no Brasil, poster art não é muito frequente - os adeptos do spray continuam vivos. Penso em São Paulo, Rio de Janeiro e João Pessoa.

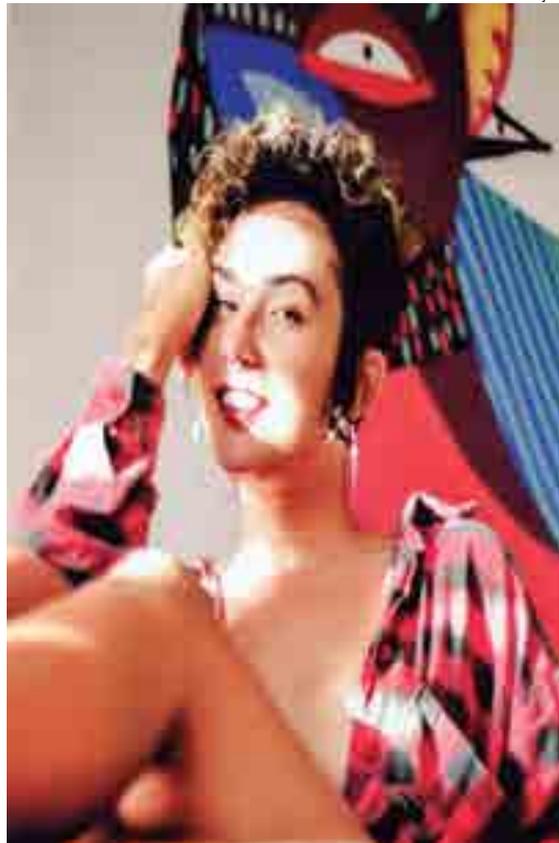
Recentemente, nas minhas pesquisas etnográficas no Baixo Tambaú, deparei-me com um bellissimo mural de grafite-grafite e colagem, friso. Obra de Sara A. com a participação do coletivo Carmocriativa.

Este mural pode ser classificado como um novo estilo de arte nas ruas: pós-grafite. O mural de Sara A. é uma forma híbrida de arte: colagem e grafite juntos.

Curioso, a colagem é uma nova forma de expressão, mas Sara não despreza o spray. Esse hibridismo (Canclini) dá muita força a sua intervenção urbana. O tipo de expressão artística híbrida é original, em todos os sentidos.

Outra originalidade da artista Sara A.: ela, diferente de muitos outros grafiteiros, “trabalha no nível dos olhos, no nível em que as pessoas caminham”. Lembra muito a técnica usada pela grafiteira norte-americana Swoon (do coletivo de arte Jutseeds). Swoon é “conhecida por seus pôsteres recortados de pessoas em tamanho real” (Ver: Benke Carlson, *Street art*, 2015).

Finalizando: não se olha a arte de rua como um objeto. Olha-se segundo a imagem-passível de leituras (parafraseei Merleau-Ponty). Assim, então, fiz essas leituras preliminares, visando chamar a atenção dos estudiosos de grafite para uma nova artista que se destaca na nossa arte urbana. ❖



Sara A. “trabalha no nível dos olhos, no nível em que as pessoas caminham”



"Nunca mais escreverei

UM LIVRO DE CONTOS IGUAL A *FACA*"



Eis uma declaração que traz para o debate uma série de questões relativas ao processo de criação literária. E quando tal declaração vem no seio de uma ficção e por uma voz eminentemente fictícia? Pois bem, é dessa maneira que o narrador em primeira pessoa do conto "Lua", do livro *O amor das sombras* (Alfaguara, 2015), de Ronaldo Correia de Brito, dilui alguma fronteira entre o ficcional e o biográfico: colocando-se na posição de escritor e sugerindo alguma discussão em torno da sua tarefa de ficcionista. Pensar sobre esse procedimento me serve como porta para reflexão sobre os artifícios literários desenvolvidos por Ronaldo Correio de Brito, já que o narrador-personagem se questiona sobre a impossibilidade de escrever um livro de contos como escrevera há quarenta anos.

Se se trata de uma narrativa fiel aos fatos acontecidos – filmagem de "Lua Cambará", novela publicada em *Faca* – não vem muito ao caso. Recorro a essa declaração, apresentada aqui em forma de título, para contestá-la. Afinal, igual a *Faca* o livro *O amor das sombras* não é, por razões óbvias: é outro contexto, outro projeto literário, a figura do escritor não é mais a mesma etc. No entanto, no papel de crítico, o narrador-personagem do conto "Lua" põe o livro *Faca* no lugar de parâmetro para qualificar sua produção atual (da atualidade ficcional) e sua referência ao livro não se restringe a essa declaração. Contemos com a recorrência de alguns dos personagens de *Faca* em *O amor das sombras*, bem como com a republicação de "Mentira de amor". Agora sob o título "Amor" e, apesar de a história ser exatamente a mesma, o conto traz em sua composição algumas poucas alterações, justificadas por outra reflexão do narrador de "Lua": "Nenhuma mudança é importante em si mesma, ela é sintoma ou consequência de uma carência ou imperfeição".

Esses e outros procedimentos literários chamam atenção na obra deste escritor. Colocar-se

Escritor Ronaldo Correia de Brito, autor de Faca (2003) e O amor das sombras (2015)

FOTOS: DIVULGAÇÃO



► como crítico de sua própria obra no interior de uma narrativa ficcional sua é como abrir uma possibilidade de leitura que inclina o leitor-crítico, também, a uma comparação, reconsiderando *Faca* não apenas como aquele importante livro de contos a que o narrador-personagem-crítico de “Lua” remete; mais do que isso, é uma obra, da qual se retoma certos artifícios literários e não com o intuito de repeti-los, mas para retrabalhá-los no afã de encontrar novos caminhos formais para a sua literatura, constituindo, assim, uma conduta natural àqueles escritores que sempre buscam se superar.

Desses artifícios, destaca-se a configuração do tempo narrativo, nos dois livros de contos – *Faca* e *O amor das sombras* – diferentemente dos romances do escritor – *Galileia* e *Estive lá fora* – nos quais se destaca o espaço narrativo. Nos romances, o espaço se constrói como “não-lugar, pela condição de seus personagens sertanejos-urbanizados-em trânsito”, conforme já analisei num outro momento. Lembremos da dimensão cinematográfica da obra de Ronaldo (não por acaso, algumas de suas ficções já foram adaptadas para o cinema) que se dá, também, pela força que desempenha o espaço narrativo em tudo o que ele representa: paisagens, ações, flashes etc. Porém, é ao elemento do tempo que recai uma força narrativa extraordinária em seus contos, de um modo geral.

Tais procedimentos literários demonstram engenho na arte de criar técnicas diferentes capazes de dar conta das diferentes formas literárias que explora: romance, novela, conto. Noutras palavras, demonstram inventividade literária, o que põe Ronaldo Correia de Brito no rol dos melhores da literatura brasileira contemporânea.

No caso especial dos contos, o tempo narrativo é elemento de destaque, conforme analisa Davi

Arrigucci Jr, no posfácio ao livro *Faca*: “O modo de conceber o tempo na narrativa oral é incorporado à substância mesma dos contos, transformando-se num princípio artístico de sua composição, como uma consequência da penetração do olhar do ficcionista no assunto em busca das possibilidades formais que este oferece. É, pois, um meio de conhecimento de seu próprio mundo e um método para dar forma orgânica aos materiais que escolheu”.¹ É nessa “busca das possibilidades formais” que os contos de *O amor das sombras* se inserem. O tratamento dado ao tempo, não como duração da história, mas como os momentos em que as ações dos personagens aparecem é o que destaco em alguns de seus contos, em especial em “Véu”. Neste conto, não é o tempo em que transcorre a fabulação que chama atenção, mas o tempo de ações que, intercalado a outras ações, sugere um movimento de vai-e-vem, remetendo a uma cena já acontecida no plano da enunciação, porém não dita no plano do enunciado e incorrendo, assim, num final surpreendente.

Suzana é órfã e se prepara para casar. Sua única preocupação deve se limitar ao vestido de noiva, já que cabe ao tio Marcelino cuidar de todo o resto. A relação de Suzana com seu vestido se compara à de sua tia Celina, cuja história se aproxima da de Suzana, em vários aspectos. Por meio de um efeito especular, a narração da vida de Suzana, restrita às provas do vestido e ao desejo de guardá-lo em segredo até o dia do casamento, é intercalada à vida de tia Celina pelas mesmas razões, inclusive no que se refere aos seus respectivos noivos e à orientação sexual deles, que, embora esteja sugerida pelas ações do tio Marcelino, é declarada apenas ao final do conto. Tio Marcelino, por sua vez, manda em tudo e em todos. Uma figura autoritária,

racista, dissimulada e que vive de aparências. Seu autoritarismo comanda o andamento das vidas daqueles que estão no seu entorno, o que o traz para a cena central, tornando-o protagonista.

O título do conto não é casual, assim como vários dos seus elementos: ações e pensamentos dos personagens; peças de vestuário; objetos cenográficos. O véu, como peça de indumentária bastante simbólica, tem seu sentido real de esconder segredos, de engendrar mistérios ao que está por trás das ações dos personagens: do moralismo de tio Marcelino; da fragilidade de Suzana; do ressentimento de tia Celina. O espelho, como objeto também recorrente no conto “Sombras”, desenvolve função de extrema importância na composição dessas histórias. Assim como o véu tem a função de esconder, o espelho tem a função de revelar.

Jean Chevalier, em seu *Dicionário de los simbolos*², apresenta como significado de “velo” o que “evoca la dissimilación de las cosas secretas; el desvelo es una revelación, un conocimiento, una iniciación”. A partir desse significado para a palavra “véu” em seu sentido culturalmente simbólico e que dá título ao conto, podemos interpretar toda a narrativa com a focalização nessa peça de indumentária de força significativa na nossa cultura judaico-cristã em que tanto se valoriza a cerimônia do casamento religioso.

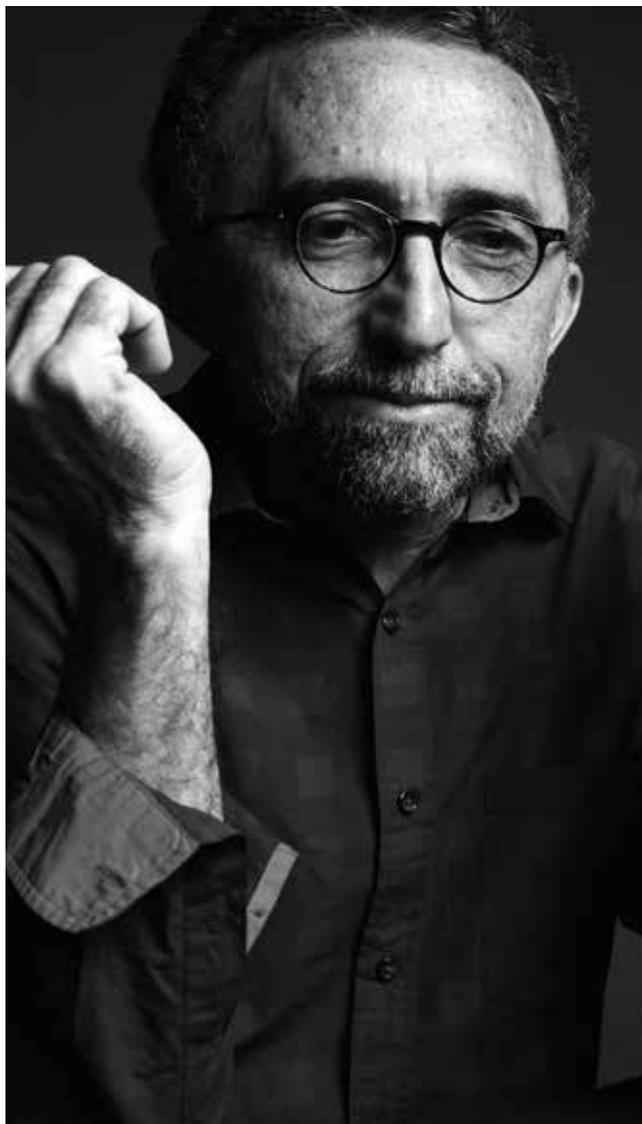
A revelação da história secreta no conto se dá exatamente no momento em que Suzana larga pelo chão seu véu de noiva, paralisada diante do que vê: uma cena que sugere relação entre seu noivo e o tio Marcelino. Cena esta que corresponde a última frase do conto: “Na pressa de retornar ao quarto, Suzana deixa cair o véu”. O véu desempenha, assim, a função de esconder um mundo de aparências. A revelação das verdades é que derruba o véu e paralisa Suzana diante da ideia de que, ainda assim, vai se casar.

O que mais chama atenção ►

▶ no conto se refere, justamente, à forma dada à dissimulação de seus personagens, sobretudo de tio Marcelino, de cujas máscaras sociais se destaca a de orientação sexual. Noutra plano, o véu a que a personagem Suzana está submetida não esconde sua personalidade, mas a impede de ver o mundo para além das aparências. Um véu a que está submetida, também, a tia Celina, por razões bem próximas. Simbolicamente, o espelho desempenha a função de relacionar as vidas das duas personagens femininas (Suzana e Celina) de forma que uma se reflete na outra.

O jogo de esconde-esconde, natural ao véu, é o ponto máximo desse conto, cabendo ao narrador o domínio dessa partida, pois o narrador tanto esconde quanto revela, ao longo da história, as verdades secretas. A forma como o tempo narrativo está configurado é que constitui a técnica narrativa de enorme eficácia na voz desse narrador, cabendo a ele o momento certo de silenciar (esconder); o momento certo de apenas sugerir; ou o momento certo de revelar.

A partir dessa breve análise, é possível confirmar as palavras de Davi Arrigucci Jr. sobre o livro *Faca*, quando afirma que o tempo é “um meio de conhecimento de seu próprio mundo e um método para dar forma orgânica aos materiais que escolheu”. A possibilidade de estender essas considerações aos contos do livro *O amor das sombras* me faz pensar nesses materiais como sendo aqueles referentes aos conflitos humanos em várias dimensões da vida, sobretudo nas relações afetivas de um modo geral. A “forma orgânica” seria a configuração do elemento do tempo narrativo nos contos de *O amor das sombras*, mas, principalmente, em “Véu”, correspondendo, assim, a um artifício formal que põe em xeque a declaração, um tanto resignada, de que nunca escreverá um livro igual ao *Faca*. ❖



Ronaldo Correia de Brito está no rol dos melhores da literatura brasileira contemporânea

1 ARRIGUCCI JR., Davi. “Tempo de espera”. In: BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

2 CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. Disponível em:

<https://pt.slideshare.net/katecon2006/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier>. Acesso em: 08 mai. 2018.

Analice Pereira é professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB). Escreve sobre literatura e, vez ou outra, aventura-se pela ficção. Mora em João Pessoa (PB).

As passagens benjaminianas:

leituras (4)



Wagnervalter Dutra Júnior destaca, no artigo “Breve leitura do espaço-tempo nas ‘Passagens’ de Walter Benjamin: contribuições para compreensão geográfica do capitalismo”, um trecho em que Benjamin mostra como as passagens são descritas em um *Guia Ilustrado de Paris* da época: “Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que

tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura”. As passagens “abrem espaço para o ‘baile’ das mercadorias”; são, para Benjamin, “o templo do capital mercantil”. A passagem é uma “rua lasciva do comércio, [...] afeita a despertar os desejos” (Benjamin). Haveria, assim, uma “funcionalidade da arquitetura e da condição de vitrine das passagens”, que seriam “o paralelo do espaço-tempo da maquinaria da grande indústria”. Benjamin irá registrar, acerca das exposições universais (os megaeventos que, no século XIX, em cidades como Londres e Paris, expunham de produtos artísticos a agropecuários e industriais; a Torre Eiffel, por exemplo, foi criada para a Exposição Universal de 1889, comemorativa dos 100 anos da Revolução Francesa): “O universo das mercadorias figura realizado na apoteose das exposições universais, possui a concreção de determinar a mercadoria como centro do mundo e Paris a sua capital”. O Barão Haussmann – que, escolhido prefeito de Paris pelo imperador Napo-

leão III, reformou e modernizou a cidade de 1853 a 1870, tornando-se conhecido na história do urbanismo – é, conforme observa ainda Dutra Junior, “o urbanista do capital por excelência, pois, captando os anseios da burguesia, edifica, em Paris, uma geografia do capital (imperialista), que fará longa carreira em todo mundo”. A haussmannização tinha como perspectiva os longos traçados das ruas e Benjamin vê esse ideal urbanístico “[...] correspondente à tendência continuamente manifesta no século XIX de enobrecer necessidades técnicas por meio de objetos artísticos”. É o caso dos boulevards, vias largas de trânsito tornadas conhecidas por Haussmann e que incorporavam em seus projetos a arte do paisagismo. Para Dutra Junior, “os boulevards, os *magasins de nouveautés*, as passagens, durante o século XIX, foram a feição característica de espacialização do capital em Paris. Ligadas diretamente à expansão industrial e, conseqüentemente, à expansão da forma valor, adequavam-se à circularidade capitalista os fins do século XVIII e meados do século XIX”. ✦

FOTO: REPRODUÇÃO INTERNET



Walter Benjamin
(1892-1940), filósofo,
ensaísta, tradutor
e crítico literário
alemão

Rinaldo de Fernandes
é escritor, crítico de literatura e
professor da Universidade Federal da
Paraíba. Mora em João Pessoa (PB).

Encantos e desencontros

DE UM BIBLIOTECÁRIO

Ronaldo Cagiano

Especial para o *Correio das Artes*

Bibliotecário apaixonado, Antônio é um homem vencido pela monotonia de uma cidade interiorana, onde passou toda a sua vida trabalhando numa biblioteca municipal e assistiu às transformações dos valores e às metamorfoses sociais e do país. Com um olhar crítico e decepcionado, faz uma espécie de diagnóstico da decadência do seu ambiente funcional, um espaço físico que se desmorona, assim como sua existência, simbolizando a perda de sua própria função e de espaço do livro numa sociedade cada vez mais ávida de outros desejos.

Não conseguindo interditar sua melancolia por conta dessa triste realidade, seu desencanto se retroalimenta num caudal de lembranças, num processo vertiginoso de flashbacks, em que os tempos cronológico e psicológico se comunicam. Nesse puzzle mental, emergem lances da sua infância e

adolescência conflituosas, em que os anos de formação são vividos com profundas inquietações e limitações de ordem moral e política, vindo à tona suas leituras e seus autores.

Abrindo-se em camadas, a história vai deslindando outros ambientes e atmosferas, na medida em que Antônio reflete sobre dilemas íntimos e a descoberta da sexualidade, desnudando a repressão aos seus impulsos homoeróticos, além de revelar suas predileções literárias. Nessa caminhada sensorial e afetiva, alguns escritores e seus personagens dão as caras, como Tadzo, de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann; Frederico Paciência, do conto homônimo de Mário de Andrade; e rememora Verlaine, Rimbaud, Antônio Botto, Gide, Genet, Pessoa, Bandeira; e contemporâneos, como Roberto Piva, Alexandre Vidal Porto, Silviano Santiago, João Silvério Trevisan e Valter Hugo Mãe. O narrador-personagem, entre a onisciência e o onirismo, segue, como num jogo de espelhos e em simbiose intertextual, expondo as nuances de sua identidade, idiosincrasias e ambiguidades. No fio da meada das recordações é que se realça a angústia maior, diante da impossibilidade de viver uma paixão não revelada por Guilherme, colega de escola, sentimento que oscilava entre o platonismo e autoimolação psicológica, que transformou o bibliotecário em arquétipo da própria degeneração do seu microcosmo humano e cultural.

Suas frustrações culminam no desaparecimento do seu ofício e do acervo que durante anos foi sua vida, quando é surpreendido pelo anúncio público do fechamento das atividades para dedetização con-



No romance *O incêndio* (*Folhas de Relva*, 2018), o escritor Alexandre Staut (foto) aborda o sucateamento de instituições culturais brasileiras



► tra os cupins que assolavam a construção há anos. Não imaginava que esse encerramento seria definitivo, pois um desfecho trágico se anunciaria, quando dias depois a biblioteca é consumida pelas chamas de um incêndio criminoso. Tal fato o levaria a abandonar a cidade para sempre, numa viagem de ônibus repleta de melancolia, em que a situação em tudo o fazia se sentir na pele de um personagem de *O Exílio e o Reino*, de Camus.

Com a sua consciência vivendo um verdadeiro pingue-pongue, em que passado e presente se alternam em avassalador encontro de contas com suas raízes, valores e sentimentos reprimidos, Antônio reflete sobre o mundo das leituras e a geografia dos livros, sua relação com histórias e personagens se confundindo, na medida em que se vê refletido também nos conflitos que a ficção coloca em seu percurso de leitor e de suas afinidades eletivas.

Eis um livro profundamente dramático, humano e poético, em que invenção e memória, imaginação e realidade se fundem num conjunto em que, também o nonsense e a inverossimilhança são recursos para se falar do absurdo que se abriga nesse mundo veloz e pragmático. *O incêndio* (Editora Folhas de Relva, São Paulo, 2018) é uma apologia do livro e da leitura e uma delicada homenagem à vida tanto de autores como daqueles seres anônimos e apaixonados que doam suas vidas à preservação desse universo mágico das bibliotecas e que, a exemplo de Borges, foram capazes de hierarquizar num altar supremo esses espaços que vêm resistindo, a duras penas, às avassaladoras chamas da modernidade.

Como assinala o professor Leonardo Tonus, da Universidade de Sorbonne, “dessa fratura surge o olhar crítico do autor, que por uma escrita do quoti-

diano – apurada e minuciosa – não perde de vista o contexto sócio-histórico contemporâneo ao discutir assuntos espinhosos do mundo atual, como por exemplo, a carece que tomou conta do país e o descaso com nossas instituições culturais”.

Obra que dialoga com Peter Kien, personagem de *Auto de Fé*, de Elias Canetti, que também vivia o seu mundo de bibliotecário em completa misantropia e distância social, o Antônio de Alexandre Staut, é também solitário e avesso ao mundo exterior. Era nos livros e nas lembranças, tendo a biblioteca da cidade como o único refúgio possível, que se exilava com seus autores e personagens. Habitante de um universo exclusivo, também premido por circunstâncias análogas, ele assiste a um trágico desfecho do patrimônio por que tanto zelou.

Eis uma obra em que estilo, ritmo e história se encaixam, permeada por uma linguagem sofisticada e metafórica, que emula um diálogo com os pró-

prios referenciais históricos, geográficos e intelectuais do autor. Alexandre Staut, paulista de Espírito Santo do Pinhal, tendo vivido na França e Inglaterra, é artista visual e editor na Cia. Editora Nacional. Criou e dirige a revista literária eletrônica *São Paulo Review*, tendo publicado *Jazz band na sala da gente* (2010), *Um lugar para se perder* (2012) e o premiado *Paris-Brest – Memórias de Viagem e Receitas de Viagem de um Cozinheiro Brasileiro Perdido na França* (2016). *O incêndio* reverbera um testemunho vivencial na voz indelével de Antônio ao evocar o valor do livro e da leitura nesse século regido pela virtualidade e pragmatismo, contraponto a um mundo desagregado e em ruínas, em tempos de coisificação e etiqueta, quando a literatura se deixa seduzir pelos fetiches e diatribes do mercado editorial e das viciadas quermesses literárias e bibliotecas repetem o destino análogo à de Alexandria, submersas num dilúvio de cinzas.

TRECHO DE O INCÊNDIO

Flávio disse que seria mais poético deixarmos a cidade num trem, a partir de uma estação antiga, com teto de aço, relógio grande pendurado, brumas, apito, enfim coisas de filme. “Mas a realidade nos permitiu pegar um ônibus”, eu disse. Ele riu, e eu ri também...um riso nervoso. O nervoso que me acompanhava nos últimos meses, desde que o secretário de cultura escreveu no quadro de avisos da biblioteca, logo na entrada do hall, em um cartaz improvisado, com pincel de marca-texto verde, a contagem regressiva para o fim das atividades anuais. ▼

Ronaldo Cagiano é escritor, autor, dentre outros livros, de *Eles não moram mais aqui* (Editora Patuá, São Paulo), Prêmio Jabuti 2016. Reside em Portugal.

**Alexandre Staut,
paulista de Espírito
Santo do Pinhal,
tendo vivido na
França e Inglaterra,
é artista visual e
editor na Cia. Editora
Nacional. Criou
e dirige a revista
literária eletrônica
São Paulo Review.**

Cynthia —

O AMOR QUE CAPTURA, NÃO COM
ARMAS, MAS COM OS OLHOS

Adriano Bezerra de Araújo

Especial para o *Correio das Artes*

*Chynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse paellas [...]*

*Cíntia, a primeira, seduziu-me com seus olhos encantadores.
A mim, um miserável, jamais tocado por nenhuma paixão.
Então, lançou por terra o meu constante brio e calcando os pés
sobre minha cabeça, ensinou-me a detestar as moças recatadas.
(tradução minha)*

O meu objetivo, neste pequeno texto, é mostrar, a você leitor, o meu fascínio pela língua latina. Língua de César Augusto, de grandes oradores como Horácio, de poetas como Catulo, Marcial, só para citar alguns.

Há quem diga que ela está morta. Mas será que está mesmo morta? Quais serão os critérios que determinam a morte de uma língua? Essas são algumas das perguntas que faço a mim mesmo e até agora não há uma resposta conclusiva. O certo é que, o latim é uma língua viva e que

a cada dia me surpreende, seja pela sua forma sintética, por sua construção morfossintática e/ou seja pela beleza cultural em que os textos se apresentam.

Irei, mesmo que de forma pequena (e pelo curto espaço que temos), apresentar um poema escrito por um destes grandes poetas latinos. Ao final, deixo aberto um parêntese para que você, leitor, construa sua opinião, seja pela crítica ou seja pelo elogio. A nossa tradução contempla o modo mecanicista, feito em sala de aula, não tendo ainda uma versão

pronta. Por isso, muitas palavras, frases e períodos soarão estranhos, embora contemplem o sentido do texto, a sua essência. Um outro detalhe a ser incluído aqui é que: colocarei o texto latino e, logo em seguida, minha tradução, para que se compreenda o texto.

Sextus Propertius nasceu na Úmbria, por volta de 45 a.C., e, segundo dizem, ainda criança, por volta de 40 a.C., viu suas propriedades serem confiscadas. Mais tarde, assim como outros poetas, com a finalidade de estudar direito, dirigiu-se para Roma. Como seus predecessores e contemporâneos, dedicou-se a compor, sobretudo, elegias amorosas (Monteiro, 2006). Uma de suas publicações é o livro 1 que é dedicado a Cíntia (*Cynthia monobiblos*), que teria sido publicado em 27 a.C.

Antes do século I a.C., a poesia lírica alcança pouca expressão entre os latinos. Mas, a partir da metade do “século de ouro”, o lirismo romano se afirma, tendo como grande expoente o poeta Catulo com o seu poema 85 – *Odi et amo*.

*Odi et amo, quare id faciam, fortassi requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

*Odeio e amo, por que motivo faço isto, perguntas talvez.
Não sei, mas sinto acontecer e atormento-me. (tradução minha). ▶*

- Propércio faz parte do círculo dos poetas que, além de Catulo, podemos citar Tibulo e Ovídio. Sua elegia é caracterizada por um tom meloso, condoído e erótico, não no sentido sexual, mas pela razão de enaltecer o *eros*, o amor. Não busca por si mesmo convencer-nos da verdade, mas deixa transparecer a si mesmo como um simulacro caído, deitado e prostrado. Vejamos o primeiro verso:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, contactum nullis ante cupidinibus.

Cíntia, a primeira, seduziu-me com seus olhos encantadores. A mim, um miserável, antes tocado por nenhuma paixão.

Um das acepções do verbo *capio*, *capere* é capturar com a mão, tomar. Em um sentido figurado e poético pode ser seduzir, cativar, tornar prisioneiro. Essa última pode caber aqui, pois o dativo *ocellis* reforça o instrumento pelo qual ele fora capturado. É interessante notar que *ocellus* (*olhinhos*) é diminutivo de *oculus* (*olhos*) e trata este instrumento de sedução como algo sedutor e, como o próprio

► termo, faz referência aquilo que seria pequeno. Eu dei preferência a traduzir por *sedução* e que fora capturado por *olhos encantadores*, pois pode acentuar a loucura da paixão. Isto é exatamente como o poeta se sente: *seduzido por algo incomum, os olhinhos*. Para os aedos (poetas), as musas eram as inspiradoras do canto, eram o ponto de partida para aquilo que o poeta desejasse compor ou declamar. Aqui temos uma musa diferente, é uma musa que consome, que o aflige e faz com que o eu lírico fique prostrado. Note isso pelo uso do adjetivo *miserum*. Ele torna-se um pobre infeliz, um miserável mesmo.

Ao encerrar essa seção somos informados de que nunca ele havia passado por algo igual: *nullis ante cupidinibus*; jamais tocado por nenhuma paixão. O *nullus, -a, -um*, acentua *cupidinibus*. O substantivo é uma referência ao filho de Afrodite, *Cupido*. Que como ela, faz o ser humano, atingido por seus dardos, sofrer de paixão, de amor e um amor violento. Não houve até o momento algo que se assemelhasse a este sentimento, e uma das acepções para *cupido* seria ardor amoroso e amor violento. É algo muito forte para o poeta.

Tum mihi constantis deiecit lumina fastus et caput impositis pressit Amor pedibus, donec me docuit castas odisse puellas improbus, et nullo vivere consilio.

Então, o Amor lançou por terra a luz do meu constante orgulho e comprimiu-me a cabeça com os pés, tanto que, o desgraçado ensinou-me a detestar moças castas e a viver sem juízo.

Esse trecho é a descida ao mais baixo nível em que o poeta vai encontrar-se. A construção dos termos é interessante. Em primeiro lugar o substantivo amor, grafado com letra maiúscula, pode muito bem fa-

zer referência à divindade, este elemento parece coordenar os verbos *dejecere* e *premere*, pois é ele que lança por terra e comprime, aperta a cabeça do poeta. O *constans* reforça o valor íntimo do poeta. Uma outra coisa chama a atenção, é a construção do verbo *docere* com o infinitivo *odisse*. A construção total poderia ser assim: *donec docuit me odisse castas puellas*. O pronome como acusativo do verbo, retoma o sujeito *ego/eu* que está implícito. Eu poderia dizer que esta é uma oração temporal, exprimindo um fato real e iniciada pela conjunção temporal *donec*. Essa conjunção era utilizada no período arcaico como *donicum* e *doninque*: até que.

Existe um sentido que dá a ideia de uma continuidade até um certo momento que seria atestado em escritores como Lucrécio que traduz por “durante todo o tempo em que”. Segundo Ernesto Faria (*Gramática da língua latina*. 1995) essa construção que é iniciada com a conjunção *donec* é típica de Oração Temporal. Então, se atestássemos esse significado que Lucrécio propõe, nossa tradução poderia ser assim: *durante todo o tempo que (oprimiu e lançou por terra), o desgraçado (Amor), ensinou-me a detestar as moças castas?* Se for assim então, atestamos realmente o sentido temporal deste período oracional.

Os mitos no poema servem para exemplificar e corroborar o discurso. Propércio vai nos informar que todo esse sofrimento perdurou por um ano: *ei mihi, iam totó furor hic non déficit anno*; eis que para mim, já esse furor não “me” deixa todo o ano. Esse furor poderia ser bem traduzido por loucura. Psicologicamente esse é um estado de pura insanidade mental. Até mesmo a piedade que era dedicada aos deuses e que lhe trazia o favorecimento divino estava prejudicada: *habere adversos deos*. Veja-se que *adversus* é bem

traduzido como contrário, adverso, contra. Por esta loucura ele estava trazendo os deuses contra si mesmo.

A história de Atalanta servirá para ilustrar o quanto ele (o poeta) está preso, agarrado a um amor cruel e feroz. O mito, neste caso, será para apoiar a tese de que o amor pode ser traiçoeiro e nos capturar e, até mesmo matar.

Os pretendentes de Atalanta, por um desejo que não levava a refletir as ações pensadas, se submetiam a uma caçada em que eles mesmos eram a caça e ela a caçadora.

Isso faz-nos retomar ao início quando o eu-lírico diz: *suis miserum me cepit ocellis*. É uma posição degradante e inconcebível para um romano. O próprio leitor romano não entenderia, pois estamos tratando do eu-lírico sob três aspectos: 1) *me cepit*, 2) *miserum* e 3) *Cynthia prima me cepit*. Essa paixão também é ressaltada pela manipulação dos elementos da natureza, o que é ressaltado pela expressão: *magicis sacra*. Utilizar esses poderes para enfeitiçar a própria lua. Mesmo aqueles que se utilizam dos poderes mágicos tentassem curá-lo deste tão grande mal. Ao que parece, o poeta se entrega cada vez mais ao ‘amor descontrolado’ por sua amada. Os versos seguintes mostrarão isso.

Portanto, deixo aberto esta finalização para que você, leitor, tenha uma aproximação com o texto. Não se deixe enganar por opiniões contrárias, o latim está mais vivo do que nunca! ✦

Adriano Bezerra de Araújo é graduando em Letras Clássicas - Latim e Grego - na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mora em João Pessoa. Contato: adrianobezerrajp@gmail.com.

Sobre casas e seus donos

Francisco Gil Messias

Especial para o *Correio das Artes*

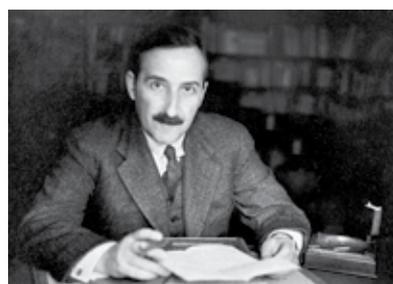
Algumas casas tornam-se emblemas de seus donos. Aliás, pode-se dizer que toda casa é, em certa medida, um reflexo do dono. Porque as pessoas inevitavelmente imprimem sua marca pessoal ao lugar onde vivem. Como outras coisas, a casa expõe a personalidade, o modo de ser, os gostos de quem a habita.

Ao longo do tempo, visitei algumas casas célebres, praticamente todas já transformadas em museus, o que é muito bom, porque assim ficarão preservadas para a posteridade. Ao contrário do que criminosamente ocorreu com o chalé de Machado de Assis, no Cosme Velho, no Rio, desfigurado e transformado, pasmem, numa pizzeria.

Quero agora lembrar algumas com o leitor, revisitá-las em pensamento, evocando seus proprietários já integrados na história do mundo e do Brasil.

Primeiro, a casa de Stefan Zweig em Petrópolis, Rio de Janeiro. Seu modesto refúgio de fugitivo dos nazistas, onde voluntariamente pôs fim à vida, em 1942, junto com a esposa, Lotte. Casa simples, pequena construção branca, poucos móveis, pousada num alto, como é comum na cidade serrana. Rua Gonçalves Dias, nº 34. Uma sala, dois quartos (um de dormir, outro de trabalho), cozinha, banheiro e uma varanda. Quase uma quitinete. O luxo, se o há, é o terraço, onde o casal podia ficar a ler, a sonhar e a observar, distante e próximo, o mundo que desfilava lá em baixo. Sensação de sobriedade e despojamento, combinando certamente com o espírito de seus angustiados moradores, que tudo tinham deixado para trás, na Europa então destruída e ainda se destruindo pela guerra insana e bárbara.

E há um terceiro e inusitado habitante nessa



De cima para baixo,
Gilberto Freyre, José
Américo de Almeida e
Stefan Zweig

casa triste, que não podemos omitir. Trata-se de um fox-terrier, presente a Stefan de seu editor brasileiro Abrahão Koogan. Esse cão vai ser o derradeiro amigo e companheiro de Zweig, sobre o qual escreveu à sua primeira esposa, Friderike: “Um animal é um bom substituto numa época em que a humanidade se torna odiosa.”.

Petrópolis, cidade imperial, com palácios e casarões preservados, rica e farta vegetação, além do clima ameno próprio das montanhas, devia, em pequena escala, lembrar a Stefan sua Europa natal. Como escreveu a biógrafa Dominique Bona, “Para Zweig, Petrópolis é a Salzburgo dos trópicos. Não faltam senão os concertos e a batuta ▶

FOTO: REPRODUÇÃO INTERNET



Casa de Gilberto Freyre em Apipucos, Recife, Pernambuco

› de Toscanini para ele se deixar levar de todo pela ilusão”. Na verdade, verificou-se, afinal, que faltava ao sensível escritor muito mais que a boa música; faltava-lhe o próprio mundo europeu como um todo, o qual, sendo-lhe indispensável e insubstituível, julgava, à época, irre recuperável, definitivamente perdido.

Por nela terem os donos se suicidado, no quarto de dormir, deitados abraçados em uma das camas de solteiro, inevitável deixar de sentir no ar dos ambientes uma certa atmosfera densa, a nos impor respeito e reverência diante da tragédia que atingiu os moradores, atmosfera trágica que, assim como móveis, paredes e escassos objetos, foi incorporada ao imóvel, passou a fazer parte dele para sempre.

Agora, a casa de Gilberto Freyre em Apipucos, no Recife. Mais solar que casa, na verdade. Velha mansão colonial ou do império, sobrevivente de tempos mortos pelas mãos e pelo amor de seus proprietários, Gilberto e Magdalena, hoje lá sepultados, como se não quisessem deixar nunca o Morada mais apropriada não poderia haver para o autor de *Casa-Grande e Senzala*, livro-documento que descobriu o Brasil para os brasileiros. Ali estão, como sempre



FOTO: REPRODUÇÃO INTERNET

Casa de Stefan Zweig em Petrópolis, Rio de Janeiro

estiveram, os antigos móveis de jacarandá, os inumeráveis livros espalhados por estantes veneráveis, os retratos de família, os valiosos e belos azulejos trazidos de Portugal por especial licença do governo português, a famosa cadeira onde o gênio escrevia à mão numa prancheta, com a perna preguiçosamente pousada sobre um dos braços do móvel tornado ícone. No ar, uma atmosfera nobre mas sem afetação, pois em tudo

percebe-se a simplicidade senhorial dos donos que deixavam os passarinhos fazer seus ninhos nas luminárias das salas. Sem dúvida é uma casa-grande, mas principalmente é uma casa nordestina, desse Nordeste sóbrio onde até mesmo o fausto se veste de austero.

Não se pode falar dessa morada sem se fazer referência ao seu notável entorno vegetal. Sim, porque o solar está plantado no meio de pequena floresta urbana tropical, formada de fruteiras, muitas delas plantadas pelo próprio escritor, muralha de folhas que como que isolava e protegia Gilberto dos barulhos do mundo e dava ao lugar até mesmo um microclima particular, de sanatório, razão por

“ Toda casa é, em certa medida, um reflexo do dono. ”



Casa de José Américo de Almeida, em João Pessoa, Paraíba

que houve quem denominasse a velha área de Apipucos de “Suíça do Recife”, “Suíça tropical com pássaros e borboletas dos mais lindos amarelos, verdes, azuis e vermelhos”, para usar as palavras escritas pelo ilustre morador no livro que amorosamente dedicou ao seu bairro antigo.

Por último, a casa de José Américo de Almeida, na beira-mar do Cabo Branco, nº 3.336, João Pessoa, Paraíba. A casa do “solitário de Tambaú”. Casa ao mesmo tempo imponente e simples. Casa praieira, rodeada de varandas ou, como se diz em linguagem nordestina, de alpendres. Casa eminentemente hospitaleira, de muro baixo até hoje, portão singelo atravessado por mendigos e presidentes. Casa, depois da viuvez do dono, o mais das vezes silenciosa, salvo quando das visitas, que sempre foram muitas, até o fim. Uma dessas, a do memorialista Antonio Carlos Villaça, que a relembra em seu livro *Degustação*, de 1994, e na qual perguntou a José Américo qual o segredo da sua longevidade.

Lembrando, percorro a casa, observo os móveis e enfeites, e concludo definitivamente: é a cara do dono. Pura austeridade, nenhum luxo supérfluo, sem prejuízo da discreta elegância e do conforto. A rede armada no quarto do proprietário lembra a praia,

mas também o ancestral engenho de Areia. De tudo, chama-me particularmente a atenção as singelas camisas do falecido, penduradas em cabides no armário do quarto de dormir, como se fossem ser vestidas a qualquer momento pelo autor de *A bagaceira*, sempre formal, bem composto, jamais de bermuda, fiel ao seu recato, marca indelével de sua personalidade retraída e de seu jeito de ser, grave sem ser ríspido.

Tal como o solar gilbertiano, também não se pode falar da casa de José Américo sem falarmos de suas plantas, de seu jardim e de seu quintal. Na frente, o ensolarado coqueiral típico de nossas praias, a branca areia que é a mesma da beira-mar, jardim rústico, sem ornamentos, tão austero quanto a morada e seu morador. No quintal, a sombreada fartura de verdes, a variedade de fruteiras plantadas pelo próprio dono, caminho obrigatório de seus passeios matinais, delícias colhidas com as mesmas mãos que escreveram tantos

livros e tantos discursos célebres. Nesse quintal, José Américo repousa, selando, pela eternidade, seu vínculo com a vivenda onde habitou por tantos anos e que tornou lendária em sua urbe.

Outras casas tenho conhecido em minhas andanças. Em todas penetro respeitosamente como num templo, buscando reviver o passado de seus habitantes, sentindo cada ambiente, observando cada detalhe, imaginando as vidas que as povoaram e que já se foram. Sempre tendo em mente o livro *A casa do meu avô*, de Carlos Lacerda, modelo de evocação literária, tal como *O menino e o palacete*, de Thiers Martins Moreira.

Conta-se que Alceu Amoroso Lima um dia pretendeu escrever suas memórias a partir das lembranças das casas em que morou ao longo da vida nonagenária, no Rio de Janeiro e em Petrópolis. O livro chamar-se-ia *A Casa Azul e outras casas*. A Casa Azul foi a casa de sua infância, no Cosme Velho. Infelizmente, Alceu não chegou a escrever esse livro precioso. Mas podemos perfeitamente imaginar que belo livro teria sido esse... ✖

Francisco Gil Messias, paraibano de João Pessoa, onde reside, é bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e mestre em Direito do Estado, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É membro da Academia Paraibana de Filosofia e do Instituto de Estudos Kelsenianos. Publicou os livros *Olhares - poemas bissextos* e *A medida do possível (e outros poemas da Aldeia)*. Contato: gmessias@reitoria.ufpb.br.

Arnaldo Antúnel

Luís Estrela de Matos

Especial para o *Correio das Artes*

No princípio eram as coisas. No meio também. E ao final do percurso, haverão de sê-las. E por quê? Porque nos antecedem, nos atravessam e serão o infinito depósito, necessário e inevitável, da experiência inútil da matéria. Que bom que seja assim.

Arnaldo Antunes parece saber disso muito bem. Mas aí vieram os nomes. E as coisas ganharam nomes, não sem rebeldia, sem revolução. E o não familiar foi ganhando revestimento de familiar, de proximidade, de pertencimento... como se as coisas atendessem pelos nomes. Bem que tentamos. Aliás, estamos tentando desde o começo.

Domesticar as coisas. O que realmente gosto em Arnaldo Antunes? Ele nos devolveu o não familiar, o estranho, o inóspito, ao próprio espaço da linguagem. Ou ainda melhor, nome e coisa numa aventura linguística (agora sem trema) sem igual.

Aventura da poesia, aventura de um homem pré-babélico, quase uma infância da linguagem, como assegura Arnaldo relendo

os lingüistas (agora com trema).

Eis Antunes em seus voos:

Por que o mar fica tão mar nessa escrita? Por que o lixo luxo lixo dos concretistas é tão material, abstratamente falando? Que onda é essa que invade nossos olhos ao lermos o poema e sentirmos o sal em sua mais pura materialidade? Não vejo música, juro que não consigo.

Não vejo o letrista, nem o poeta. Vejo coisas se tocando. Vejo coisas nos falando, vejo coisas após a significância. As coisas devolvidas a elas mesmas. Quase um acerto de contas fenomenológico. Afinal, psicologizamos demais. Psicanalizamos em excesso. Antunes clama por um reinventar. É quase uma utopia, dirão os mais céticos. Que seja. A linguagem é a última de nossas utopias. Gosto que as coisas se revoltem. ANTÚNEL.

É bom que as coisas não tenham paz. Afinal, a vida anda modorrenta demais. Ninguém aguenta mais a mesmice da vida, alcinhada, contemporânea.

Arre!! ✖

*Arnaldo Antunes
é um dos mais
versáteis artistas
da cena cultural
brasileira*

Luís Estrela de Matos
é poeta, contista e
professor universitário.
Colabora em veículos
midiáticos e revistas
virtuais do Brasil e
do exterior. Mora em
Aracaju (SE).



O mamífero

José Caitano de Oliveira
Especial para o *Correio das Artes*

Para Hildeberto Barbosa Filho

O dia amanhecera enrugado, bem fechadinho; havia um desenho com várias figurinhas; isso, na imaginação de quem olhasse para o céu: Um caçuá cheio de nuvens. Contudo, aquilo não impediria Chico de ir ao mar, que estava lindo, vestido de verde esmeralda. Do sudeste, mui agradavelmente, mui suave, caminhava o vento de outono, como aquele que sopra depois do mensturo da lua. Chico saiu cedinho; um hábito, apenas simplesmente não era hábito, muito mais que mania: estratégia. Um como preservar o esconderijo marítimo, isto é, estender sua armadilha de peixes escondida de olhares dos concorrentes. Como pes-

cador que conhecia os caminhos e assentos do mar; segredos invioláveis; sobretudo, o habitat das lagostas; também dos peixes: Xaréu, pescada branca, cioba, camurim, tainha. Jamais regressara malsucedido. Naturalmente, despertava cobiça, descontentamento, ciúme; muitos pescadores, em algumas vezes seguiam a jangada, com intuito de descobrir onde fora lançada a rede de peixes dele. Entretanto, esperto e prudente, o investigado, ante a presença do espião, blefava; colocava a rede noutra quintal do mar.

Quão bom entrar no mar! Chico cuidava da jangada Maria Maria, não se sabia com qual sentimento: se de pai ou de amante. Assim, quando ia ao alto mar sentia-se protegido; distante dos pesca- ▶

▶ dores galhofeiros e invejosos; sentia-se protegido contra o mal que lhe perseguia, implacavelmente, desde criança: um apelido. Este lhe doía muito, muitíssimo; bastava pisar nas areias de Gameleira. Um Zé qualquer berrava: - Chegou Chico morcego! Essa alcunha nasceu de Pedro, que também era pescador; homem aventureiro, bebedor inveterado, pai de doze filhos, distribuídos por quatro mães. Esse homem “batizou” muita gente: Zé do bicho; Cascavel; Rosa cangalheira; Biu bafo de onça; e Chico Morcego. O apelido pregava, tal qual catarro em parede. Incrível, mas fora Pedro quem chamara a parteira para tirar da barriga de Anesiana o menino que seria “homenageado” com esdrúxulo apelido.

O menino cresceu; cresceu empurrando jangadas sobre rolos de coqueiros, de caiçara, até o mar; de preamar à caiçara. De ajudante de arrastão, logo se tornou exímio pescador, como quando são àqueles corajosos que vão ao mar; adentram léguas de distância da costa. Sobressaía-se, não apenas na pescaria...

Pois o homem Chico possuía a magia de conquistar mulheres. Feioso e mal vestido, ainda assim, esnobava; dizia possuir o poder de seduzir. De corpo dourado e atlético, este lhe servia de azougue a tantas conquistas. Choviam indagações: “Diabo possui esse morcego pra namorar mulher bonita?”. Ele respondia: - É o cheiro de crustáceo!

Corria na cidade essa molecagem, de boca em boca: “Chico morcego tá de chamego com Mudinha. Cabra de sorte.” Era sempre assim. Quanto ao apelido, detestava quem o chamasse de morcego. - Aquele infeliz destruiu meu nome. Safado! Eu sou feio; não sou morcego! Remoía, remoía dentro de si essa expressão; ficava furioso. Raquel, desgostosa, enciumada,

deu pra falar na feira de peixe, nas caiçaras, na festa da Guia que o sangue de Chico era igual ao de morcego; porquanto menina alguma tivera mais saúde. Elas emagreciam! - É verdade: o maldito secava o corpo delas. Só podia ser coisa de morcego. Rosa, filha de dona Jurema, perdera mais de vinte quilos.

Enquanto corria frouxo o fuxico, a jangada corria, conduzindo o pescador para o mar. Certo dia, descobrira uma gruta encravada em banco de areia; ela sobressaía-se de mar baixo; estava à vista: um quartel de rochas; mina de lagostas. - Eta! Obrigado, Senhor! Maria Maria chegara às Índias, no alto mar de Lucena. Pescador algum, enfiado em embarcação quase sofrível, como seria possível ir ao miolo do mar. “Eu vou mapear na minha mente esse local, o melhor trajeto”. Depois de concluído o estudo, decidira acordar os animais do oceano; fê-lo instintivamente. Desabafo de homem amargurado: - Eu não sou morcego! Eu não sou morcego!

De volta à terra, Maria Maria balançava, dançava, subia e descia, sobre as ondas; o vento assobiava; o mastro da jangada brigava contra o vento; a embarcação singrava, graças à perícia do timoneiro, até chegar à praia de Gameleira. E aportou no momento em que o crepúsculo agonizava; quando este virava os olhos, olhos abertos para a noite. O pescador estava radiante. Por pouco tempo. De onde menos esperava, ouviu o chamado: - Chico morcego! (Era seu algoz Pedro). Você foi longe; entrou no mar, cedinho. A jangada encalhou? Ao que Chico respondeu: Por pouco, não morri. Mas a riqueza de Deus doa a quem merece. Pedro deu de ombros; depois, sumiu. Quando a jangada entrou na caiçara, havia, sob o céu de estrelas esotéricas, de lua nova, alguém que lhe esperava: Deocleciana. Chico arregalou os olhos. Ela falou:

- Meu nego! vai morar no mar?

- Demorei. Descobri um ninho de lagosta.

- Está cansado, meu nego?

- Eu?

Então, compreendeu a senha. Aproximou-se da mulher; beijou-a. E meio trigueiro, e meio animal, e meio pescador, e sendo macho fê-la sentar-se na proa de Maria Maria. E cheio de virilidade foi despindo a namorada, e, muito rapidamente, e como quando costumava tirar casca de camarão. E o coração batia forte, e o olhar de Deocleciana denunciava-se, lambuzava-se de desejo. E veio o segundo ato. Sublime ato. E foi dentro da caixinha preta dela, que era tão quentinha que parecia fogo de monturo; que molhada e macia era igual a banha de porco. Deocleciana revirava os olhos, confrangia o semblante; suave, arranhava as costas do parceiro... Numa labuta prazerosa! - Vai, meu nego; bolina comigo; eu quero dentro do mar. Ela cheirava e beijava o corpo dele. Ela: - Meu nego; meu nego! Ele: - eu tou doido; tou doido! As ondas se quebravam, como de costume.

- Meu nego: Você me devorou; parecia aquele bicho!

- Deocleciana: Tá na hora de irmos para casa.

Despediram-se. Chico, que morava numa vila de pescadores, tinha, diariamente, de enfrentar seu verdugo; cumprimentava os vizinhos: “Boa noite.” “Boa noite, Chico morcego!”

Quando abriu a porta, viu, no chão, uma carta. Considerou estranho; jamais recebera correspondência. Havia recebido, sim, mensagens postadas por políticos, calendários, santinhos que o correio trazia antigamente, desejando feliz ano novo, boas festas... O que teria acontecido? A missiva continha seis linhas: “Chico, meu irmão, Deus te proteja! Se quiser trabalhar em Campina Grande, ▶

▶ junte as coisas e arribe pra cá; o trabalho tá garantido: Posto de gasolina; você vai trabalhar em borracharia; dormir no posto; salário, almoço, jantar e café da manhã. Só não pode beber. Topa? Raimundo”.

O irmão de Chico houvera migrado de Lucena, fazia três anos. Deu sorte. Conhecera Madalena, uma viúva que viera veranejar na praia de Gameleira. A mulher recebia pensão e também ganhava dinheiro costurando pra gente rica. Raimundo topou, de frente, com a sorte; agarrou-se a ela com as duas mãos. Ainda: fechou a cadeado o coração da viúva. Pedro comentava: - Ganhou uma mulher; pingo nenhum de problema! Madalena era estéril.

Então? E aí? O quê? Um instante de dúvida encheu a cabeça de Chico. Nunca saíra de Lucena; acostumara-se ao mar, à maresia, ao sargaço; sobretudo à lua cheia, que lhe aumentava a libido. E o sexo, sendo numa caçara ou no mar, ao som das ondas, daquela música sem partitura, sem maestro, de que melhor era o que existia na sua vida de pescador. No entanto, trabalhar noutra cidade, noutra profissão lhe daria o prazer de livrar-se do apelido. Campina Grande ia falar: Francisco; ou então, Chico borracheiro. Chico morcego ficaria enterrado nas areias de Gameleira. Pois bem; já que a vida é um novelo que abre e fecha, depois encurta, e mais adiante apodrece, por que não costurar uma vestimenta nova? “Vou morar em Campina Grande”.

Enquanto arrumava a mala, que estava ela cheia de motivação e de saudade antecipada, Deocleciana lhe deu a notícia da gravidez. Ao que respondeu o homem: - Vou ganhar dinheiro; quando o moleque nascer, vai viver bem mais feliz do que nós. Seguiu viagem. Em Campina Grande, aprendeu a consertar pneus. O posto ficava na saída da cidade: BR

230. Toda a clientela do posto, os funcionários, o patrão, enfim, lhe tratava com distinção: Francisco. Ao que Chico dizia a si mesmo: “Agora sou gente; gente de verdade!”

Contudo, viver feliz em estado de verdade sempre jamais constou da escritura de Deus, porque viver é, antes de tudo, e, no meio de tudo, tumultuar-se; afogar-se; morrer e renascer, diariamente.

Houve um dia, no qual a borracharia encontrava-se cheia de clientes. Aconteceu de estacionar um veículo vermelho luxuoso e bonito. Desceu um cidadão alto, gordo, rosado; conduzia um sorriso, embora de boca fechada; tanto carisma abundava no semblante desse visitante. Ele dirigiu-se à borracharia. - Bom dia. Chico, todo entregue à ação de remover um prego do pneu, sequer deu pela presença do cliente. No entanto, aquele bom dia pronunciado por voz tonitruante, seus olhos despencaram sobre o visitante: Jamaci Falcão, o prefeito de Lucena. Naquele momento, dois pares de olhos, já conhecidos, ambos se entregaram, reciprocamente. “Chico Morcego: O povo de Lucena tem razão. Você mudou de profissão.” Então, pediu a Chico para calibrar os pneus do carro; depois, seguiu viagem.

A partir desse dia, Chico perdera sua alegria de morar em Campina Grande, porque o apelido retornara, com desabrida força; tão grande, tão maligna, tão inconveniente que até os frentistas já não o chamavam Chico Morcego: Morcegão!

- É melhor eu ser Chico Morcego na minha terra! Pegou um pedaço de carvão; depois, riscou uma cruz, bem desenhada, grossa, na porta da borracharia. Deu de costas e disse ao vazio de um triste domingo de Páscoa: “Nunca mais piso meus pés nesse lugar!”

A Lucena retornara, por coincidência, no dia da morte

de Pedro. O corpo, velado na centenária Igreja da Guia. No velório, duas dúzias de pessoas: as viúvas de Pedro; filhos, filhas e alguns pescadores. Chico olhou o defunto, que, dentro do caixão de aglomerado dormia; dormia seu algoz, endurecido, frio, roxo, servindo de pasto para dezenas de moscas que faziam voos rasantes sobre o corpo dele, beijando as mãos, a boca, o bigode, como quando fazem aquelas outras nas areias do mar sobre peixe podre. Chico fingia; mostrava-se triste; no entanto, dentro de si uma represa estourada, donde corria, corria, crescia enormes ondas de satisfação. Muitíssimas ondas! “Chegou teu dia, filho da puta! vai pôr apelido no cão! Nos vermes que vão te comer! filho da maldição!”

De repente, assustado por um clarão das velas, murmúrio de vozes, um morcego voava de um canto a outro da igreja, querendo sair. Finalmente, pela janela do prédio, libertou-se, vellozmente. Chico também saiu do santuário; saiu amaldiçoando, sobremaneira, o defunto. No dia seguinte, quando o sol exibiu sua coroa de ouro, revisitou o mar; o esconderijo de peixes. Colocou a rede, fê-la ficar estendida, protegida contra o vento noroeste. Depois, deixou a jangada à deriva. Deitou-se no casco dela; olhava o céu por entre os dedos das mãos, protegendo o rosto. - Aqui, eu sou feliz; muito feliz; o mar é meu pomar. “Boi, boi da cara preta... enfim, adormeceu. Maria Maria ia sendo guiada pelas águas. O barulho das ondas ao chocar-se com o casco da embarcação, calmamente dizia: Tchacochicoo; tchacochicoo; tchaicochicoo! ✖

José Caitano de Oliveira é advogado e escritor. É autor, entre outros livros, de *Delirium Tremens*, *Maçonaria e Esoterismo*, *O Pastor e o Verbo*, *De liberdade não se morre* e *Saga de 1930 e o Doido da Parahyba*. Mora em João Pessoa (PB).



Catecismo

— Quer dizer, professora, que Adão não foi gerado por mulher?

— Isso mesmo, meu filho. Adão foi criado pelo próprio Deus, a partir do barro. Ele foi modelado com argila do solo, e Deus soprou-lhe nas narinas o sopro da vida.

— Então ele não tinha umbigo?

— Como assim?

— Se não nasceu de mulher não tinha umbigo.

— É mesmo, nunca pensei nesse detalhe. Mas você está certo, não tinha umbigo não.

— Nem Eva, já que foi modelada da costela de Adão.

— Isso mesmo, meu filho. Eva também não tinha umbigo. Nem Adão nem Eva. As barrigas eram bem lisinhas, chega dava gosto de ver...

— Mas me diga mesmo, professora, como foi depois? Caim matou Abel, até aí eu entendi. E se casou com quem? Adão e Eva também tiveram uma filha? E a humanidade começou através do casamento entre irmãos, foi? Isso pode? Não era pecado?

— Meu filho, nós somos muito limitados para entender os desígnios de Deus...

— E a Virgem Maria?

— Que é que tem a nossa Santa Mãe?

— Ela continuou virgem, mesmo tendo engravidado e parido Jesus?

— Claro, meu filho!

— Como foi isso?

— Bem, aí é fácil explicar! O Espírito Santo é como se fosse uma luz. A luz não passa através do vidro? A luz passa e o vidro não quebra. Assim o Espírito Santo fecundou a Virgem Maria, inundando-a de luz, mas

PARA A COLUNA NOVO ALMANAQUE ARMORIAL

ILUSTRAÇÃO EXCLUSIVA DE MANUEL DANTAS SUASUNA



deixando-a intacta enquanto mulher.

— Ah, bem. Mas Jesus era de carne e osso, não era?

— Era, meu filho. O Filho de Deus veio ao mundo igualzinho a gente, a você e a mim, para sofrer como homem e assim nos salvar, redimindo os nossos pecados.

— E como foi que ele saiu da Virgem Maria e ela continuou virgem? Saiu como um raio de luz?

— Bem, a campainha acaba de tocar. A aula de hoje já terminou, graças a Deus! Semana que vem a gente discute isso, meu filho. ✖

Carlos Newton Júnior é poeta, ensaísta e professor da Universidade Federal de Pernambuco. É autor de vários livros, entre os quais, *Vida de Quaderna e Simão* (romance) e *Canudos - Poema dos Quinhentos* (poesia). Mora em Recife (PE).



TEATRO ÍRACLES BROCOS PIRES
ICA

TEATRO ÍRACLES PIRES

O GRANDE PALCO CULTURAL DE CAJAZEIRAS ESTÁ DE VOLTA

GOVERNO DO ESTADO INVESTE 5 MILHÕES
EM REFORMA E AMPLIAÇÃO DO ICA



A UNIÃO
Superintendência de Imprensa e Editoria

125
Anos

Faça parte do Sesc!



Comerciário

- Comprovante de Residência
- Carteira de Trabalho
- RG e CPF
- PIS/PASEP
- Foto 3x4
- Cópia da GRF e GPS

Dependente

- CTPS do Comerciário
- RG
- CPF (obrigatório a partir de 12 anos)
- Foto 3x4
- Certidão de Nascimento (Até 21 anos)
- Certidão de Casamento (Cônjuge)

Conveniado

- Comprovante de Residência
- Declaração do Convênio
- RG e CPF
- Foto 3x4

Usuário

- Comprovante de Residência
- RG e CPF
- Foto 3x4

VOCÊ SABIA QUE O **SESC** É UM DOS MAIORES PROGRAMAS DE DESENVOLVIMENTO SOCIAL **DO MUNDO?**