

FUNDADO POR EDSON RÉGIS
EM 27 DE MARÇO DE 1949

Correio das Artes

Janeiro 2015 – ANO LXV Nº 11



FÁBULA

O último ensaio de
Gilberto de Sousa Lucena



P. ANNE



POTENCIAL
100%



VONTADE DE
APRENDER

**BOM NEGÓCIO É
CONTRATAR UM
APRENDIZ
DO SENAC**



ORGANIZAÇÃO

**JOVEM
APRENDIZ**

ABRA ESPAÇO PARA UM APRENDIZ.
OS CURSOS DO SENAC ESTÃO VOLTADOS
ÀS NECESSIDADES DAS EMPRESAS.

Senac

"Giba" e "Jana"

Um dos pilares de sustentação do *Correio das Artes* é formado pelos colaboradores – professores, jornalistas, poetas, fotógrafos, escritores, artistas plásticos etc. Renomados ou neófitos, são eles que nutrem as páginas do suplemento com poemas, contos, crônicas, ensaios, fotos, ilustrações etc.

Os colaboradores são sempre bem-vindos e a direção de **A União** não perde a oportunidade de agradecê-los, em particular ou publicamente, pela gentileza de cederem suas criações artísticas ou intelectuais, gratuitamente, para que o nível da publicação mantenha-se em nível o mais elevado possível.

Mas existem colaboradores de outro quilate. São aqueles que, além de leitores fiéis, orgulham-se de escrever para o *Correio das Artes*. Eles fazem questão de divulgar o suplemento onde quer que estejam, e têm consciência de que o

Mas existem colaboradores de outro quilate. São aqueles que, além de leitores fiéis, orgulham-se de escrever para o *Correio das Artes*.

Correio faz história e que participam da construção desta legenda do jornalismo cultural paraibano.

Em dezembro do ano passado e janeiro deste ano, respectivamente, o *Correio* perdeu dois desses colaboradores especiais: a professora e poeta Janaína Mila-

nez e o professor e ensaísta Gilberto Lucena. A morte os tirou de cena muito antes de esgotarem o potencial criativo que ambos tinham.

Ao que parece, Janaína ausentara-se das páginas do *Correio* para economizar força, canalizando energia para os projetos poéticos e acadêmicos. Mas os ensaios sobre música brasileira e os poemas que já publicou (e os quatro que publicamos agora) fazem parte da história do suplemento. Certamente, serão objetos de pesquisas futuras.

Gilberto Lucena estava a pleno vapor. Por ele, todo número teria um ensaio seu. Como forma de homenagear tão querido colaborador, o *Correio* elegeu, para ser matéria de capa desta edição, o último ensaio enviado por ele, versando sobre a fábula. Obrigado, "Giba" e "Jana", pela afetuosa e frutífera parceria.

O Editor

índice



4

MEMÓRIA I

Mortes de Janaína Milanez e Gilberto Lucena geram comoção nos meios literários. Nesta edição, o último ensaio enviado por "Giba" ao *Correio das Artes*.



13

MEMÓRIA II

Vladimir Carvalho lembra em artigo exclusivo o tempo em que andava e fazia arte com "os bons companheiros" Breno Mattos e Walderedo Paiva.



21

HISTÓRIA

Analice Pereira entrevista a historiadora Sílvia Cezar Miskulin, autora do livro *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961 e 1975)*.



47

TEATRO

Os professores Ângelo Mendes Corrêa e Itamar Santos entrevistam a atriz e diretora de teatro francesa Denise Aron-Schröpfer.



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: (0xx83) 3218-6500 - FAX: 3218-6510
Redação: 3218-6509/3218-6539
ISSN 1984-7335
editor.correiodasartes@gmail.com
<http://www.auniao.pb.gov.br>

Secretário Est. de Comunicação Institucional
Luís Torres
Superintendente
Albiege Fernandes
Diretor Administrativo
Murillo Padilha
Câmara Neto

Diretor Técnico
Walter Galvão
Diretor de Operações
Gilson Renato
Editor Geral
Walter Galvão

Editor do Correio das Artes
William Costa
Supervisor Gráfico
Paulo Sérgio de Azevedo
Editoração
Paulo Sérgio de Azevedo

Ilustração da capa
Gustave Doré
Revisão
William Costa



Corações

FEITOS DE SONS, palavras e cores

LITERATURA PARAIBANA DE LUTO COM AS MORTES
DE GILBERTO LUCENA E JANAÍNA MILANEZ

Linaldo Guedes
linaldo.guedes@gmail.com



*Janaina G. Milanez, poeta e
ensaísta (dezembro/2014)*



*Gilberto de Sousa Lucena,
escritor e ensaísta
(janeiro/2015)*

A Literatura paraibana está de luto. Os últimos dias de 2014 e os primeiros de 2015 foram marcados pelo falecimento de duas pessoas que vinham se destacando na seara literária local: o escritor e ensaísta Gilberto de Sousa Lucena e a professora e poeta Janaína G. Milanez, ambos colaboradores do *Correio das Artes*. Outra perda foi a do artista plástico Mário Simões, em novembro do ano passado. Era mestre e doutorando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB) e publicou ensaio no *Correio das Artes* (setembro de 2014) sobre o pintor Alexandre Filho.

Gilberto Lucena, 47 anos, se destacou como ensaísta, principalmente no *Correio das Artes*. Ele nasceu em Pombal (PB) em 1967, onde faleceu no dia 6 de janeiro deste ano, de insuficiência renal. Licenciado em Letras Clássicas e Vernáculas, era mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura e Cultura pela UFPB. Membro do Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais da UFPB, desenvolvia estudos nas áreas de tradução de textos do medievo e de ressonâncias temáticas literárias da Idade Média na prosa e poesia contemporâneas, e publicou os livros: *A santa e o barqueiro e outros ensaios* (2006) e *Castro Pinto e um moderno bestiário* (2009).

A morte de Gilberto comoveu os meios literários. Poetas e escritores lamentaram nas redes sociais o ocorrido. Para o poeta Ed Porto, o mundo e a literatura perderam em graça. O poeta Bruno Gaudêncio disse que Gilberto era um homem culto, ensaísta brilhante e autor de significativos estudos. O fotógrafo Antônio David considerou lastimável a perda de Gilberto, e lembrou que esteve com ele em dezembro, no Ponto de Cem Réis. O poeta e

secretário estadual de Cultura, Lau Siqueira, disse que Gilberto era, sobretudo, um grande ser humano. Já os poetas Sérgio de Castro Pinto e Amador Ribeiro Neto disseram que não tinham palavras para mensurar a perda.

A morte de Janaína Milanez também comoveu os meios literários. Ela estava com 41 anos e morreu de câncer, no dia 21 de dezembro de 2014, em João Pessoa. Era professora de Literatura, mas nos últimos anos estava sem lecionar por causa da doença. Atualmente estava desenvolvendo tese de doutorado sobre o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, sob a orientação do professor e poeta Expedito Ferraz.

Expedito ressaltou que antes de ser sua orientanda no PPGL/UFPB, Janaína foi sua colega de curso. “Fizemos uma parte da graduação e também a pós-graduação (mestrado e doutorado) na mesma época. Em seguida, ela mudou-se para Brasília e eu, para Porto Velho. Quando retornei para João Pessoa, ela também tinha acabado de voltar. Em 2010, candidatou-se ao doutorado na minha linha de pesquisa, com um projeto sobre *Budapeste*, de Chico Buarque. Infelizmente, não pôde concluir o trabalho”, lamentou.

Segundo Expedito, Janaína era uma leitora sensível e atenta. Conhecia bastante teoria literária e lidava bem com poesia (escreveu uma dissertação sobre Mário Quintana) e narrativa. Interessava-se também por MPB e cinema. Às vezes descobria um autor, um filme ou um disco e compartilhava essas descobertas com entusiasmo. “Escrevia com muita clareza, com um estilo leve, mas sem descuidar dos detalhes nem do olhar crítico”, concluiu.

Amador Ribeiro Neto disse que Janaína era uma amiga muito querida e, antenada nas questões de artes, sempre lhe apresentava uma novidade no campo da música popular, do cinema, da poesia. “Seu humor fino, inteligente e culto, era sua grande marca. Além de uma animação para viver admirável. Sempre que estávamos juntos o riso virava risada e a vida rolava leve”, acentuou.

Janaína foi aluna de Amador

na graduação e na pós-graduação em Letras na UFPB e, segundo ele, sempre se destacou pelas intervenções provocadoras e críticas. “Uma aluna disciplinada nos estudos e na pesquisa. E sempre questionadora. Sua presença em sala de aula era certeza de mais conhecimento, para mim e para os alunos. E de bom humor em tiradas muito espirituosas”, frisou.

Amador estava no Rio de Janeiro, quando soube do falecimento de Janaína. “Passei dois dias aniquilado, dormindo sem parar. A dor era também física e muito próxima. Próxima pela amizade que nos unia. Próxima pela lembrança da morte de jovens de

meu convívio. Quero saudar sua memória com a leveza de nossa amorizidade”, confidenciou.

“Excelente leitora de poesia, Janaína sabia interpretar poemas como poucos. Formou-se aqui na UFPB. Admirava muito seus professores de Literatura, como, por exemplo, João Batista de Brito e Amador Ribeiro Neto. Apreciava muito a música, a literatura, o cinema, o teatro. Vivia antenada com as novidades nessas áreas. Sua timidez não escondia a competência com que tratava esses assuntos. Um ser humano raro e lindo”, assim a definiu a professora Maria Analice Pereira, outra assídua colaboradora do *Correio das Artes*. ■

POEMAS DE JANAÍNA MILANEZ E (A SEGUIR) O ÚLTIMO ENSAIO DE GILBERTO LUCENA

Mar

silêncio solar
em
equilíbrio suspenso

Máquina de escrever

Negro papel
onde jaz a palavra enigma,
para infortúnio do leitor.

Sonora

A nota que teima
em não combinar
soa
na afinação
sua rebentação
como o sino de um cortejo que se prolonga
como a chuva de janeiro anacrônica
como o agridoce do teu amor que não termina.

Père Lachaise

Cité M4 até Réamur-Sébastopol M3
Wilde 83
Morrison 30
Piaf 71
Molière 58
Kardec 92
Musset 4
Chopin 20
Nous avons une réservation.

Linaldo Guedes é jornalista e poeta.
Mora em João Pessoa (PB)

Fábula

o que sabemos sobre ela?

Gilberto de Sousa Lucena

Especial para o *Correio das Artes*

Há quem assegure estar o surgimento da fábula atrelado ao aparecimento da própria linguagem. Sua origem remotíssima vem justificar esta assertiva quando consideramos a etimologia do vocábulo a partir do latim *fabula(m)*, que compreende “assunto de conversa, boato, rumor, fábula, narração, história” ou mesmo a forma verbal latina *fāri* (“falar”, “fabular”). Nesta linha de raciocínio, torna-se necessário assimilar a seguinte lição colhida da Enciclopédia Mirador Internacional sobre suas origens:

Confundindo a sua essência com o ser da linguagem, a fábula guardaria todas as propriedades das formas simbólicas que manifestam as leis de funcionamento do espírito humano. Surgiria como consequência natural do desenvolvimento histórico da palavra. E, antes de se fixar como gênero literário, andaria dispersa na boca do povo, assumindo no processo vivo de criação e recriação as mais distintas manifestações orais. Identificada com o folclore, afloraria aqui e ali, fragmentariamente. O provérbio seria a moral da fábula sem a narrativa; enquanto a anedota, inversamente, seria a narrativa sem a moralidade. Vislumbrada a sua gênese na necessidade natural do homem, que é configurar imagisticamente suas ideias e pensamentos, lançando raízes no solo da criatividade linguística, a fábula pertenceria a todos os povos e a todos os tempos (1993: p.4477).

Para um estudioso da literatura como Massaud Moisés, em seu indispensável *Dicionário de Termos Literários*,

O termo “fábula”, tomado como equivalente do grego “mito”, designava, no interior do pensamento de Aristóteles, a “imitação de ações”, “a composição dos atos”, ou seja, a intriga, e era “o primeiro e o mais importante” elemento na tragédia (1978: p.226-227).

Do ponto de vista conceitual, a Enciclopédia Mirador Internacional apregoa que a fábula admite dois sentidos distintos: o de designar “a série ou sequência de incidentes que compõem a ação de qual- ▶

FOTOS: DIVULGAÇÃO

quer obra narrativa” (1993: p.4477), agregando os acontecimentos ligados entre si. De outro modo, enquanto gênero ou forma literária, poderia se explicar como sendo

[...] uma narração breve, em prosa ou verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral, ético, político ou literário, que se derreende naturalmente do caso narrado (1993:p.4477).



La Fontaine - Retratado por Hyacinthe Rigaud (1659-1743)

Ainda de acordo com Mas-saud Moisés, a fábula se define como sendo uma

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos (1978: p.226).

A “instrução”, conforme explicada no penúltimo excerto acima transcrito, pode ser sinônimo de “moral da história” no âmbito do gênero literário da fábula. Em sua dimensão sentenciosa, tal expressão compreende o que Jean de la Fontaine (1621-1695) assegurou ser “a verdade falando aos homens”. Servindo-se de exemplos e de lições dissemina-

dos por animais e aves em sua obra Fables Choisies (Fábulas Escolhidas), inicialmente publicadas entre 1668 e 1694, cuja temática envolvia comportamentos humanos como a vaidade, a estupidez e a agressividade, o poeta e fabulista francês – considerado “o pai da fábula moderna” – tinha por meta “instruir” o homem. Sobre a fábula e a relação por ela estabelecida com a humanidade, declarou La Fontaine: “É uma pintura em que cada um de nós pode encontrar seu próprio retrato”.

Considerada um gênero literário “didático” e “pedagógico”, se caracteriza – conforme já ressaltado – pela brevidade, por uma estilística cuja maior característica é a economia de meios narrativos utilizados unicamente com o objetivo de que seus preceitos e lições morais sejam com facilidade assimilados. Tal particularidade situa as fábulas – segundo Maria Angélica de Oliveira em sua dissertação de mestrado (intitulada Um Olhar sobre a Fábula e defendida na Universidade Federal da Paraíba em 2001) – num primeiro momento, no campo dos “gêneros discursivos primários” por serem “narrativas oriundas da tradição oral”.

Daí pertencerem “à esfera ▶

Considerada um gênero literário “didático” e “pedagógico”, a fábula se caracteriza pela brevidade, por uma estilística cuja maior característica é a economia de meios narrativos.

A cigarra e a formiga - Ilustração de Gustave Doré - Foto Internet



► mais espontânea da comunicação verbal” (2001: p.68). Ao serem transportadas para o plano da escrita, segundo a autora adquirem o estatuto de gênero literário, passando a ser assimiladas enquanto “gênero discursivo secundário”, dada sua inserção em uma “esfera da comunicação verbal mais complexa” (2001: p.68-69). Este preceito nos leva a uma reflexão sobre o que se convencionou denominar de “fábula moderna”. Segundo pressupostos teóricos da crítica literária atual,

Deve-se salientar que para o gosto moderno a narrativa deve ser o elemento dominante. A moralidade ou significação alegórica anima o corpo narrativo, mas, de maneira velada, ficaria nas entrelinhas. Os antigos tinham ponto de vista diferente. Para eles, a parte filosófica era o essencial. Sacrificavam facilmente a ação, o drama, a vivacidade das imagens, para chegar mais diretamente ao alvo moral. Tanto assim que a evolução da fábula pode ser cifrada na inversão do papel desses dois elementos: quanto mais se avança na história da fábula, mais se vê decrescer o tom sentencioso em proveito da ação (ver Enciclopédia Mirador Internacional – 1993: p.4477).

No entanto, sempre foi consenso da crítica a aceitação da presença da lição “moral” como traço diferenciador da fábula enquanto gênero literário, diferentemente de outras formas narrativas a ela aproximadas como o mito, a lenda e o conto popular. Explícita no começo, no fim ou de forma subliminar e/ou implícita no corpo da narrativa, a fábula moderna se situa – conforme opinião de alguns críticos – “entre o poema e o provérbio”. Estaria “a meio caminho na viagem do concreto para o abstrato”, só medianamente afinada com o provérbio em função de este geralmente se caracterizar pela inclusão de lugares comuns em seu trecho, que podem funcionar como redutores da lição porventura extraída da mensagem por ele veiculada.

Em parte, de acordo com a Enciclopédia Mirador Internacional, a fábula também se distingue da parábola que, “além de lidar com situações humanas mais reais, procura maior elevação no plano ético” (1993: p.4477). Sem falarmos no aspecto fantasioso (e em alguns casos picante) do gênero fabular, cujos recursos comunicativos em geral nos revelam “um texto leve, gracioso e ridente” ►



Esopo retratado pelo pintor espanhol Diego Velázquez entre 1639 e 1640 (Museu do Prado de Madri, Espanha)

► em conformidade com o ponto de vista defendido por Fedro em texto introdutório de uma das edições do seu primoroso volume de Fábulas (São Paulo – Escala: 2006, p.14).

No caso da parábola, o aspecto dramático seria fator de grande diferenciação entre esse gênero e a fábula. Além do fato de ser a parábola “protagonizada por seres humanos”, aproximada da alegoria uma vez que “comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas”. Através da prosa “altamente metafórica e hermética”, a parábola geralmente veicula – do dizer de Massaud Moisés – “um saber apenas acessível aos iniciados” (1978, p.385). Porém, o filólogo e sacerdote Luiz Feracine encontra alguma aproximação, por menor que seja, entre a fábula e a parábola. Para este especialista, “a parábola tem em comum com a fábula o recurso à imagem, ao exemplo”; sendo que a fábula prefere “apelar para as atitudes das aves e dos animais, a fim de receber deles incentivos de percepção para captar certos aspectos da vida dos homens” (conferir a clássica coletânea das Fábulas de Fedro acima citada – 2006: p.13).

Outro detalhe relevante que deve ser levado em consideração, quando confrontamos a fábula com a parábola, é que esta geralmente prescinde do fator brevidade em sua composição. No caso da ficção fabular contemporânea, tal peculiaridade já não se constitui característica de distinção rigorosa. Tanto é que *Animal Farm* (Fazenda de Animais) – narrativa publicada em 1945 – de George Orwell (1903-1950), é considerada uma fábula moderna apesar de se tratar de uma narrativa longa e que muitos insistem em classificá-la como novela. Tal peculiaridade vem confirmar o pressuposto ou o fato de que, considerando-se a fábula em termos modernos, “o espírito de síntese e o gosto sentencioso não se medem apenas pela extensão do relato” (conferir a *Enciclopédia Mirador Internacional* – 1993: p.4477). Ao contrário do fabulário antigo, cuja “feitura do diálogo, a caracterização dos personagens, a



O corvo e a raposa - Gustave Doré - Foto Internet



O lobo e o cordeiro - Gustave Doré - Foto Internet

elaboração da intriga, segundo a economia do gênero, exigem rapidez de apreensão e comunicação”. Assim sendo, “a frase lapidar formaliza a necessidade fundamental do pensamento que fala através de imagens” (idem).

Por tudo que afirmamos, a vida dos tempos modernos parece encarar o gênero fabular de modo distinto. É como se o homem de hoje sentisse a real necessidade de buscar, no plano sobrenatural ou místico da sua existência, “explicações” e “justificativas” para sua razão de ser ou de estar no mundo. Nessa acelerada busca, até inconscientemente, sente a falta no seu

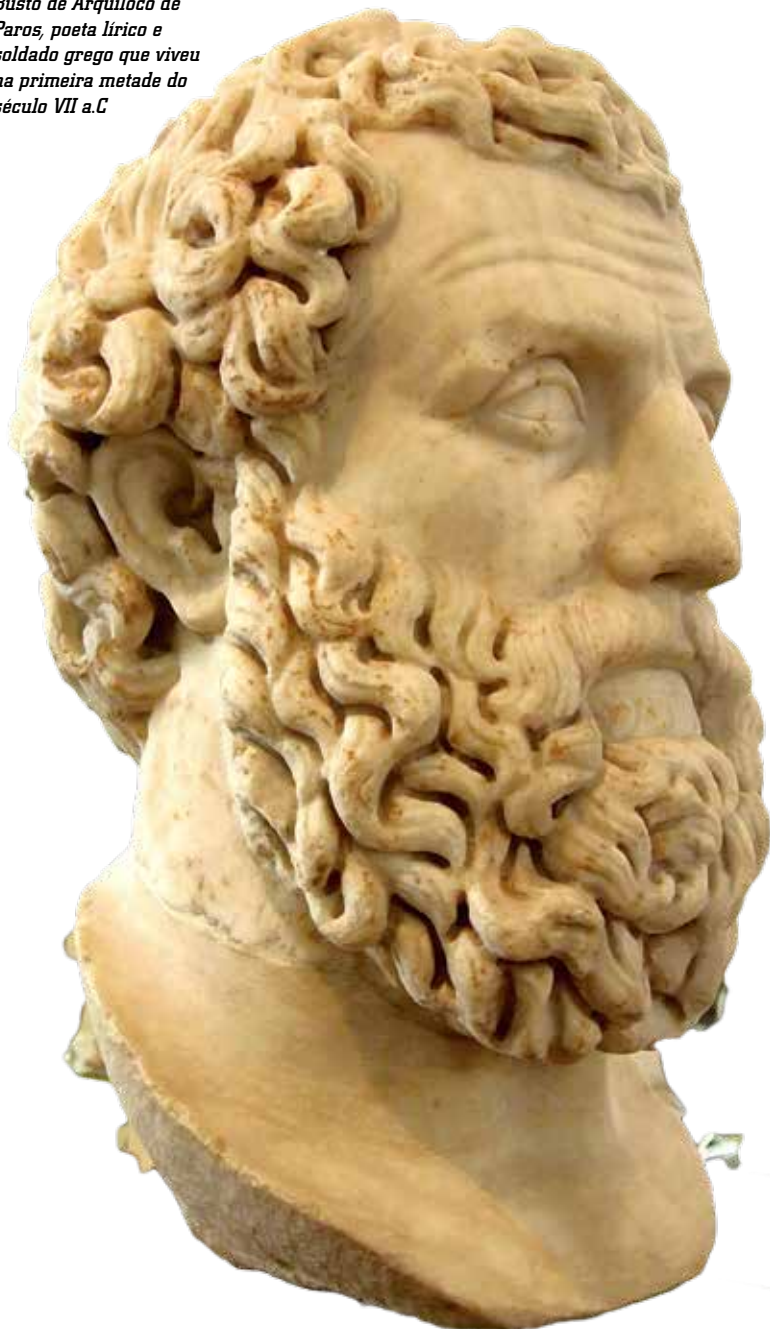
cotidiano da experiência com o fabuloso – o que provavelmente poderia tornar sua vida menos tediosa. De acordo com esse entendimento, defendemos caber aqui uma reflexão do filósofo Michel Foucault (1926-1984) presente em sua obra *O que é um Autor* sobre o fenômeno fabulatório. Diz o mestre francês:

A fábula, no verdadeiro sentido da palavra, é o que merece ser dito. Durante muito tempo, na sociedade ocidental, a vida de todos os dias só pôde ter acesso ao discurso quando atravessada e transfigurada pelo fabuloso. Era preciso que ela fosse retirada para fora de si própria pelo heroísmo, a façanha, as aventuras, a providência e a graça, eventualmente a perversidade: era necessário que fosse marcada por um toque de impossível (FOUCAULT – 1992: p.124 apud OLIVEIRA – 2001: p.69).

Desse modo, através da fábula é possível que a vida cotidiana se tinja de novas cores mediante a aceitação e assimilação do fantástico, do maravilhoso, a exemplo da personificação dos animais que no plano fabular se tornam os genuínos representantes dos “vícios” e das “virtudes” do ser humano. A história da raposa Reynaert (Reynaerts *Histoire*) – uma das mais conhecidas fábulas da Baixa Idade Média, escrita em baixo-médio holandês – é significativa quanto à presença de animais como metáforas do ser humano. O texto original, em sete mil oitocentos e cinco versos, no dizer de Álvaro Alfredo Bragança Júnior é um exemplo precioso da literatura holandesa medieval em que o gênero animalesco aparece como specula da humanidade (ver *Revista Philologus*. Rio de Janeiro: *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*, Ano 15 – Número 44, Maio/Agosto, 2009, p.161).

Ao longo do tempo, em sua feição aparentemente inocente e lúdica, a fábula sempre desempenhou a função de libelo crítico e/ou denunciador das injustiças e torpezas possíveis de serem praticadas pelo homem. É possível que resida neste fato a razão de sua perpetuidade. ►

Busto de Arquíloco de Paros, poeta lírico e soldado grego que viveu na primeira metade do século VII a.C



cia na literatura arcaica encontra paralelo em outras artes do mesmo período, como na cerâmica orientalizante (CORRÊA, 2010: p.17-18).

Com base neste excerto, podemos assegurar que os animais sempre figuraram não apenas em textos literários das mais remotas épocas como em diversificadas modalidades de obras artísticas emblemáticas da história e da cultura universal. A tradição da fábula é o maior exemplo de gênero literário em que a presença dos bichos é o elemento caracterizador por excelência de suas peças composicionais. Por tal razão, tudo leva a crer na existência de uma espécie de “estranha” fantasia inconsciente do indivíduo em se “autocomparar” com os mais diversos entes animais ou mesmo desconfiar de um recôndito desejo humano em partilhar as coisas do mundo com os bichos.

De modo simbólico, dispomos de inúmeros casos – ao longo do tempo dispostos nas diversas formas de arte, conforme já mencionado – da presença e interferência dos animais na vida humana (conferir LUCENA, Gilberto de Sousa. *Castro Pinto e um Moderno Bestiário*. João Pessoa: Ideia, 2009, p.15). Dessa forma, a fábula – cuja origem remonta a tempos imemoriais – não ficou incólume à presença e interferência do reino animal, sendo que essa modalidade de literatura tem sua maior representatividade na tradição literária grega. Mais especificamente no livro *Fábulas* de Esopo (século VI a.C.), o genial e refinado fabulista que nos legou uma obra (adaptada de estórias orientais) cujas narrativas, todas povoadas de animais e aves – descritos como seres humanos – “que invariavelmente terminavam com tiradas morais” (1997). Quanto ao prestígio secular da fábula, é pertinente lembrar que, ao contrário de Aristóteles em sua clássica *Retórica*, Platão – que excluía a figura do rapsodo de sua *República* – lá acolheu Esopo, concedendo-lhe um lugar de honra.

Embora o poeta latino Horácio e o gramático Quintiliano tenham de alguma forma abor-

▶ EVOLUÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA DA FÁBULA

Em um atilado estudo sobre o fabulário denominado de *Um Bestiário Arcaico* (2010), Paula da Cunha Corrêa descreve fragmentos da poesia de Arquíloco de Paros (século VIII ou VII a.C.) que contém fábulas e imagens de animais. Em seu recorte temático, a autora nos chama a atenção para a grande quantidade de seres da fauna contemplados pelo poeta grego e por muitos dos seus pares contemporâneos em versos fragmentados que nos chegaram desafiando o tempo.

Sobre este tema, ressalta:

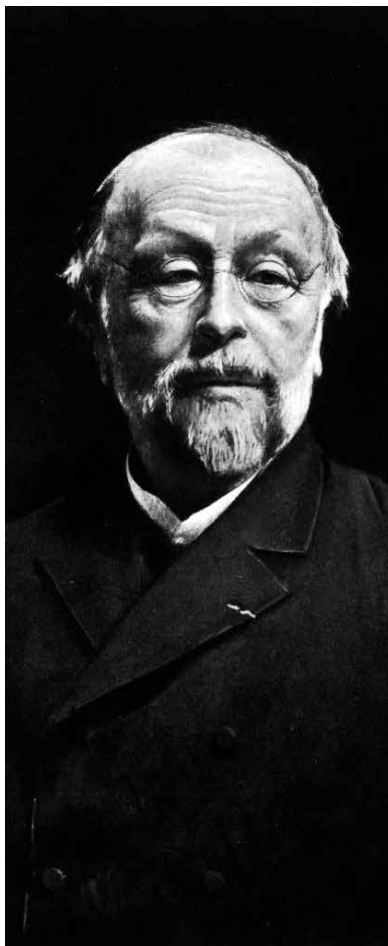
Muitos poetas gregos revelam uma predileção por imagens de animais, a começar por Homero, com suas inúmeras metáforas, comparações e símiles provenientes do mundo animal. Outros exemplos evidentes são Simônides, com seus iâmbicos sobre as “espécies de mulheres”, Aristófanes e Ésquilo, cujos dramas contêm uma profusão de imagens e alusões a fábulas animais. Embora animais figurem nas obras de quase todos os poetas gregos antigos a sua importân-

▶ dado a fábula em suas obras, o maior seguidor da tradição fabulária ocidental iniciada por Esopo foi, seguramente, Tito Júlio Fedro – fabulista latino nascido na Trácia (região próxima da atual Macedônia) – que adaptou as famosas *aisopoiōi mitoi* (fábulas esopianas) em versão metrificada, mantendo “com especial ênfase o aspecto moral das histórias de animais”, num “estilo claro e direto” que evita “a forma retórica de seu tempo” (ver *Enciclopedia Mirador Internacional*, 1993: p.4478). Segundo o tradutor Luiz Feracine, Fedro

[...] consegue destacar-se num campo novo e ainda pouco palmilhado: a fábula de alinhamento ético-moral. Mediante o recurso comunicativo da fábula, fala ao mundo a fim de despertá-lo para o senso analítico e crítico dos eventos pela ótica da filosófica moral. [...] qual exímio moralista, ele persiste, acreditando que jamais sua fé no valor ético do mérito autêntico seria arrasado pela maldade. [...] sua identidade profunda com a missão de educador das massas populares que sabe estar atingindo seu ideal de vida, quando a mensagem é acolhida com simpatia e produz frutos (*Fábulas*, 2006: p.17-19).

Ao dar prosseguimento à obra de Esopo, Fedro deixou como um autêntico testamento a contribuição de nos permitir conhecer a rica tradição da fábula através de seu estilo claro e direto, fator preponderante para a longevidade e o sucesso daquele remoto gênero literário. Graças a ele, até hoje (decorridos vinte séculos) permanecemos a apreciar a arte fabulatória, aquela que semeia “verdades profundas que defluem do bom senso de nossa racionalidade” (FEDRO, 2006: p.20).

Seguindo seu percurso no tempo, durante a Idade Média o gênero literário da fábula continuou sendo cultivado nos parâmetros da tradição esópica. De um modo geral, muitos pregadores e escritores destacados da época medieval usaram a fábula como *exempla*, na intenção da edificação moral de seus ouvintes e seguidores. Há, no entanto,



Hippolyte Adolphe Taine
(1828-1893), crítico e historiador francês

ao longo do medievo um pendor para a recriação de conhecidas fábulas emprestando-lhes mais frescor, comicidade ou até mesmo alguma dramaticidade.

De acordo com o crítico literário e historiador francês Hippolyte Taine (1828-1893), na Idade Média a fábula se fez mais “ingênua” e balbucidora de “uma linguagem indefinida” (EMI, 1993: p.4478) que a tornou relativamente distanciada da tradição inaugurada por Esopo e prosseguida por Fedro no Ocidente. Embora não possamos, a rigor, tratá-los como um gênero narrativo filiado à fábula propriamente dita, os *fabliaux* (fabuletas) de origem francesa mantêm com aquela remota tradição literária envolvendo bichos algumas esparsas analogias. Sobre essas curiosas narrativas medievais,

afirmou Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários*:

De cunho realista, os *fabliaux* caracterizam-se pelo cômico grosseiro, oscilante entre a simples piada equívoca e a sátira direta, arrasante e, não raro, pornográfica. Girando em torno da classe média, escolhia como temas diletos o adultério, a lascívia do clero, o rebaixamento social da mulher, a cupidez dos comerciantes, a sujeira e a bisonhice do plebeu. Quando se referiam à mulher, provavelmente os *fabliaux* denotassem uma reação contra o seu endeusamento por parte dos trovadores provençais (MOISÉS, 1978: p.225).

Tais narrativas eram, em princípio, elaboradas com a intenção de entreter sem que, necessariamente, a preocupação moralizante prevalecesse. O teor hilariante é o que as caracteriza, além das atitudes mesquinhas e de abusos praticados por determinados personagens que geralmente levavam ao surgimento de críticas dirigidas aos escritores que assumiam a autoria de certas estórias. Como analogia com a fábula, podemos ressaltar nos *fabliaux* apenas o propósito de instruir. No entanto, tal instrução vem, de um modo geral, acompanhada da disposição em provocar o riso e o divertimento. Talvez venha daí a explicação para a popularidade alcançada por esse gênero literário durante a Idade Média.

Embora conhecido como fabulista, Jean de la Fontaine não deixou de cultivar muitos dos temas e motivos explorados pelas conhecidas fabuletas francesas medievais. Um exemplar bastante popular daquela remota época (fartamente divulgado durante os séculos XII e XIII), é a compilação de poemas – também originária da França e ao estilo da fábula – *Roman de Renard* em que os personagens são animais caracterizados como seres humanos e utilizados como “metáforas” de representação dos nossos “vícios” e “virtudes”. Bem ao modo picaresco, a raposa Renard é o personagem central dessa representativa obra que, demonstrando extrema habilidade, “sabe se livrar de situações críticas, ▶

▶ através de suas artimanhas e da sua astúcia, se aproveitando das fraquezas de seus oponentes” (ver Álvaro Alfredo Bragança Júnior. *Revista Philologus*, 2009: p.160-161).

De acordo com os editores daquele repertório de historietas da Idade Média, trata-se do “primeiro texto europeu, no qual os animais não são tipos, mas sim figuras com nomes próprios” constituindo-se autênticos *specula* humanos. Além do astuto Renard, temos como segundo mais importante personagem do romance o lobo Ysengrimus, igualmente esperto (*idem*, 2009: p.161-162).

No mundo moderno, a fábula é recriada com feições notadamente distintas das que caracterizaram a sua antiga tradição até aqui esboçada. A originalidade dos muitos autores da modernidade que exploraram esse cativante gênero literário o pintaram com ações unificadas, “cenários vivos, personagens desenhadas com economia e nitidez, redução e até ausência de ensinamentos morais” (conferir EMI, 1993: p.4478).

Em países como a Inglaterra – à exceção de Samuel Johnson (1709-1784), que retornou à fábula nos moldes antigos – o gênero fabular tomou fisionomia de sátira política. Autores como John Gay (1685-1732) – que escreveu *Fables* (Fábulas – 1738) – e Bernard Mandeville (1670-1733) – com *The Fable of the Bees* (A Fábula das Abelhas – 1714) – tornaram suas fábulas verdadeiras alegorias para a crítica política, muitas vezes em tom de velada ironia ou de mordaz veio satírico.

Na Alemanha, o mais famoso fabulista moderno foi Christian Gellert (1715-1769), que utilizou, com habilidade, a fábula “como veículo de motejo contra as mulheres e as doidices cotidianas” (EMI, 1993: p.4479). Também são famosos, não apenas entre os germânicos, os contos e fábulas coligidos pelos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859).

Em Portugal, com a exceção do poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) – autor de fábulas originais e tradutor de La



O poeta inglês John Gay (1685-1732) retratado por Godfrey Kneller



Poeta, músico e compositor Catulo da Paixão Cearense (1863-1946)

Fontaine em versos isométricos para o português – não existem grandes fabulistas. Poderíamos, de um modo geral, destacar os nomes de Almeida Garrett (1799-1854) – com o volume *Fábulas e Contos* (1853) – e, principalmente, João Cabral do Nascimento (1897-1978) que nos legou os melhores exemplos do gênero em língua portuguesa no século XX. As suas *Fábulas* só foram publicadas em 1955.

No caso brasileiro, o fabulário nacional tem suas poucas e melhores realizações inspiradas na literatura oral, no folclore, na nossa fauna e flora, com destaque para os nomes de Luís de

Vasconcelos (*Fábulas* – 1860), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) – com *Fábulas e Alegorias* – e o pouco conhecido Antônio Sales (1868-1940), autor de uma coletânea intitulada de *Fábulas Brasileiras*.

Considerado o melhor fabulista do século XIX, o russo Ivan Krilov (1768-1844) adaptou o gênero da fábula à sua genialidade de poeta visceralmente apegado aos valores culturais de seu país. Adotando como herói o homem rústico do ambiente rural, utiliza a fábula “como meio de protesto contra a rigidez das coerções estatais”. Sobre ele, podemos ler na *Enciclopédia Mirador Internacional*:

De origem modesta, começou como jornalista satírico e teatrólogo, tendo tido algumas peças encenadas com sucesso. Mas seu verdadeiro talento é para a fábula: após traduzir *La Fontaine* (1805), passou a escrever fábulas originais. *Basni* (1809; *Fábulas*) obtém êxito instantâneo. A linguagem saborosa, cheia de provérbios populares e bom senso, é usada com realismo e força epigramática. Chamado o “La Fontaine russo”, Krilov, ao contrário do mestre francês, que levou a fábula para os salões, devolve-a ao povo, com todo o pitoresco frescor do campo-nês russo (1993: p.4479).

Em decorrência do levantamento aqui feito, podemos constatar a força que a fábula atingiu nos mais longínquos recantos do planeta Terra. Sua mensagem universalizante nos faz crer numa forma de unidade congregadora da humanidade em seu psiquismo. O fabulário, de todos os tempos, compreende sem dúvida um gênero literário que contribui para a compreensão do humano imaginário coletivo representado em seus enredos de forma inequívoca. ✦

Gilberto de Sousa Lucena (1967-2015) era ensaísta, professor e membro pesquisador do Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Este ensaio sobre a fábula foi a última colaboração que enviou, para publicação no *Correio das Artes*. (N.E.)

A caravana do grupo Teatro Popular de Arte que, em 1959, representou a Paraíba no III Festival Nortista de Teatro Amador, em Maceió (AL), era constituída por Walderedo Paiva, Breno e Zezita Mattos, Ednaldo do Egito e Firmo Justino, entre outros artistas

Onde estiverem

Vladimir Carvalho

Especial para o *Correio das Artes*

Passado o fluxo dos festejos natalinos e depois de uma eventual e retardatária leitura dos jornais da Paraíba, descubro-me, atônito, em desconfortável desconhecimento dos óbitos de dois valiosos e inesquecíveis companheiros que marcaram a cena das artes e da cultura paraibanas. Deles guardo indeléveis lembranças de um convívio repleto de calor humano e recíproca afetividade. Não os encontrava desde o tempo em que deixei João Pessoa, no início dos anos de 1960, e esta circunstância só aumenta a minha saudade e pesar pelo seu desaparecimento.

Dísparos na aparência física e no temperamento, Breno Mattos e Walderedo Paiva estavam, entretanto, naturalmente unidos pela paixão em comum pelas artes. O primeiro, magro, de baixa estatura, uma sensibilidade à flor da pele, febrilmente envolvido no seu ofício de escultor, com interregnos só concedidos à militância política de esquerda, que exercia com a mesma obstinação. O segundo, do alto de sua estatura atlética, chamava a atenção pela boa pinta, os olhos verdes de gringo, e naturalmente exercendo irresistível atração sobre o público feminino. Também era uma flor de gente, de manso coração e de fácil trato. Revelara-se cedo um ator congênito e deixou a sua marca em nosso teatro. Uma pena que, em vista de outros apelos, tivesse abandonado já faz muito

tempo, uma carreira que parecia auspiciosa, desde quando passou boa temporada no Rio de Janeiro ainda nos anos de 1950, atuando na televisão, no programa *Câmera Um*, da TV Tupi, dirigido por Jacy Campos.

Quando nos conhecemos, Walderedo era meu vizinho na Camilo de Holanda, e eu já andava dividido entre o cinema e o teatro, frequentando em Jaguaribe a casa e o ateliê de Breno, que por sua vez era vizinho de Archidy Picado, o pintor, outro obsessivo, meu ex-colega de Liceu. Vivíamos em conluio permanente, no nascedouro da que ficou conhecida por Geração 59, sob a batuta do poeta Vanildo Brito, outro da turma da Camilo de Holanda, irmanados pelas artes plásticas, o teatro, a música e o cinema (o projeto de *Aruanda* passeava de noite na lambreta e na cabeça de Linduarte Noronha). Um dia sob a “regência” de Ivan Freitas, que ensaiava seus passos de pintor que terminaria em Nova York em fulgurante carreira, fomos todos para o centro da cidade, com os paletós (ainda era comum o seu uso) revirados pelo avesso e gritando o nosso protesto porque tinham atacado e desfigurado um quadro de Picasso, não sei em que museu da Europa. Era o nosso Clube do Silêncio e suas “neuras” de corte surrealista, atuando em *happening* pelas esquinas do Ponto de Cem Réis. Walderedo estava lá, ▶

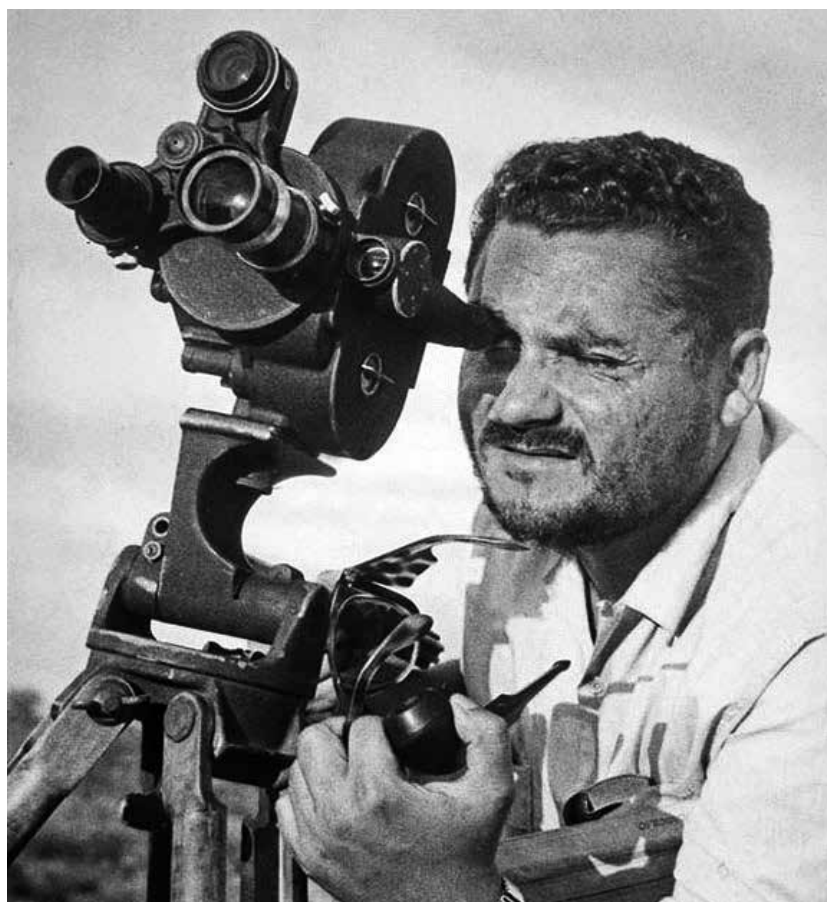
► tirando conosco uma onda de intelectual de vanguarda.

Foi nesse clima de inquietação que fazíamos tudo e de tudo ao mesmo tempo, com o mesmo fogo e inexperiência juvenil. Fundamos e instalamos, nos porões do Teatro Santa Roza, uma escola de artes plásticas com o nome de Santa Rosa (este grafado com “s”) para homenagear um gênio da terra que revolucionou o teatro brasileiro junto com Ziembinski, viabilizando os até então pouco palatáveis textos de Nelson Rodrigues.

TEATRO POPULAR DE ARTE

Breno, esse, era todo agitação, sujo de argila e fumando sem parar, com suas esculturas tomando quase todo o espaço. Ele destilava o que vira quando adolescente no Recife, frequentando o célebre Ateliê Coletivo, de Abelardo da Hora, Corbiniano Lins e Gilvan Samico. Por seu turno, Raul Córdula e Archidy Picado pintavam o sete explicando aos alunos o impressionismo, o fauvismo e o pontilhismo, sob as vistas do mestre Olívio Pinto, que chegava de terno, chapéu e gravata borboleta. Walfredo Rodriguez, então diretor da casa, só aparecia para bronquear, reclamando da inevitável sujeira. Raulzinho traçou com mão de mestre, há poucos anos, a crônica deste momento, em seu esplêndido *Memória do Olhar* (Linha d'Água, 2009). Mas o fato é que, simultaneamente e por inspiração de Bento da Gama (doce e saudoso Bentinho!) - homem do Partido que nos seduzia com uma lábria teórica encantadora, embora recheada de saborosos “chutes”, falando-nos de estética marxista - inventamos e materializamos um grupo cênico pomposamente chamado de Teatro Popular de Arte. Um pouco em contraponto com a experiência do Teatro do Estudante, que já se firmara com suas montagens de textos estrangeiros e desfrutava de grande prestígio local.

Nós queríamos sair do teatro convencional, ganhar a rua e a praça num contato direto com as



*Linduarte Noronha (1930-2012),
diretor de Aruanda, filme
precursor do Cinema Novo, no
Brasil*

massas e com temas sociais mobilizantes. Nosso ponto de partida foi um manifesto que Breno conseguiu imprimir e que nós, não satisfeitos, líamos em voz alta a qualquer pretexto, em lugares públicos. Ideologizada, nossa plataforma não deixava dúvidas sobre nossos propósitos, a começar pelo título: “Não faremos arte dirigida, mas dirigiremos a arte para o povo”. Por algum tempo, o nosso escultor deixou de lado as incríveis figuras que vinha projetando em ferro e cimento, e revelou-se um cenarista de mão cheia, não só criando freneticamente os cenários de nossas peças, como fazendo quase todo o trabalho de carpintaria.

Nossa utopia durou enquanto durou esse sonho de renovação quase impossível de realizar. Mesmo assim, num assomo de radicalismo, “encenei” na rádio oficial do governo, com alto nível de audiência, Walderedo no papel principal, e em comemoração a um Primeiro de Maio, imaginem, um texto curto de Vianinha, *Vás Bien, Fidel*, todo ele uma louvação à recente revolução cubana. Tudo inserido num clima político de alta ten-

são, tendo como epicentro a luta das Ligas Camponesas, quando a Paraíba jogava importante papel, ganhando espaço no noticiário internacional, incluindo até o *New York Times*. A reação estrilou e Adalberto Barreto, diretor da emissora, foi chamado às falas, mas Pedro Gondim, o governador, fez vista grossa e o “affair” passou batido.

NUM TREM DA GREAT WESTERN

Juntos ainda estivemos em dois acontecimentos muito importantes para nossa experiência de vida artística. Em 1959, realizamos longa viagem num trem da Great Western até Macaíó, para ali representarmos a Paraíba no III Festival Nortista ►

► de Teatro Amador. De novo com o nosso galã contracenando com Zezita Mattos, na peça *A Prima Dona*, de José Maria Monteiro, com um perfeito cenário minimalista de Breno Mattos. Este episódio constituiu-se para nós num verdadeiro rito de passagem, uma prova de fogo, frente a uma platéia que não conhecíamos e estávamos todos transidos de nervoso diante da grande responsabilidade. Porém, providencialmente, a noite da estréia nos reservava uma surpresa: fomos recebidos no palco por um até então desconhecido ator já sessentão que nos saudou com amável e descontraído discurso que teve enorme efeito sobre nosso estado de espírito. Era, simplesmente, Jofre Soares, ainda no limbo, antes de ser descoberto por Nelson Pereira dos Santos, para fazer o categórico e marcante “coronel” de *Vidas Secas* que lhe abriu longa, afamada e definitiva carreira no cinema e na televisão. A sua fala foi como uma benção e nos injetou uma força que desconhecíamos: a platéia delirou com a performance de Walderedo e nós assistimos ali o surgimento de um talento que já nascia pronto: Zezita, que fazia a “prima dona”, irrompia no palco como um furacão e, a despeito da baixa estatura, a sua figura e seu histrionismo se agigantavam e dominavam calorosamente a cena. Não logramos uma premiação porque o restante do elenco era mambembe demais já que formado em sua maioria de canastrões como era o meu caso. Mas essa jornada permanece como algo inesquecível na memória de todos nós.

Entretanto, esse mesmo ano nos reuniu em outra empreitada, essa mais amena e sem estresse, uma das últimas que compartilhamos. Baixou na Paraíba - e teve recepção à altura no palácio do governo - o embaixador e poeta Paschoal Carlos Magno, o criador e mentor dos festivais nacionais de teatro de estudantes, que percorria o país escolhendo os grupos que iriam participar da segunda edição de seu certame em Santos, São Paulo. Eu e Breno armamos para “penetrarmos” no recinto e fa-



Vanildo Brito (1937-2008) foi um dos mentores da vanguarda poética paraibana na década de 50



Tomás Santa Rosa (1909-1956) revolucionou a cenografia brasileira

larmos com “o homem”. Tive o cuidado de levar o nosso galã como peça de resistência, e foi tiro e queda: Paschoal abraçou Walderedo e depois afastou-se para olhá-lo da cabeça aos pés, tornou a aproximar-se e deu duas carinhosas tapinhas no rosto do ator. “Que beleza, que beleza”, falou e disse encantado. Em seguida, mesmo sabendo que não tínhamos condições de

levar uma peça a Santos, estendeu-me a sua agenda para que escrevesse nossos endereços.

“NAS ASAS DA PANAIR”

Sinceramente eu não acreditava, mas uma semana depois recebemos as ordens de passagem e lá fomos nós três “nas asas da Panair”, a bordo de um Curtis Comander sem pressurização, que decolou de Campina Grande, parando em quase todos os aeroportos de sua rota, um autêntico “pau de arara do ar”. Neste mesmo voo estava Linduarte Noronha, jornalista escolhido com o fim de cobrir o evento para *A União*. Com o roteiro de *Aruanda* debaixo do braço, fomos conversando e tramando os contatos que ele realizaria no Rio de Janeiro, para a concretização do documentário, que resultaria célebre na história de nosso cinema. Mas isso já é uma outra história!

O que conta é que pela primeira vez iríamos ver o mundo fora da caverna provinciana, à luz do ambiente já metido a cosmopolita do Rio e de São Paulo, com toda a caterva da cultura teatral presente. De Décio de Almeida Prado a Cacilda Becker, de José Celso Martinez Correia a Amir Haddad, de Graça Mello a João das Neves, de Lima Duarte a Álvaro Moreira, de Gian Francesco Guarnieri a Abílio Pereira de Almeida, de Maria Della Costa a Mme. Morineau. Uns em início de carreira, outros já manjados monstros sagrados e consagrados! Eram os tempos áureos da era JK! Penso que onde estiverem, Breno e Walderedo hão de sentir saudades dessas nossas peripécias dos verdes anos, da mesma forma como sinto saudades deles, agora, que não mais estão conosco, e por isso registro aqui todas essas passagens num singelo preito de afeto e camaradagem. ✦

Vladimir Carvalho é cineasta e documentarista. Mora em Brasília (DF)



Mapa da mina

BREVE VISITA GUIADA À PERIFERIA
QUE DEU ORIGEM À CIDADE

Matteo Ciacchi

Especial para o *Correio das Artes*

Historicamente, o pessoense tende a ter uma baixa autoestima. Ou melhor, o paraibano – esse termo, além de ser mais abrangente, dá uma ideia melhor do que eu quero dizer com “historicamente”. Cresci em João Pessoa sob a aura dessa baixa autoestima. Antes mesmo de termos nome de político assassinado, já éramos “rio de difícil navegação”, segundo algumas etimologias. Me faz pensar que essa crise existencial se deve muito às partes da nossa história que enfatizamos. Atraso técnico e econômico, assassinatos e tentativas de assassinatos políticos, ingerência do poder público, barraquinhas da praia botadas abaixo, a inexistência de um Starbucks: tudo isso pinta uma ideia desanimadora quanto ao desenvolvimento da Paraíba. Às vezes a reação a isso é

vestir um ufanismo exagerado, às vezes até doentio. Uma das formas sob a qual ele se manifesta é na tentativa de proteger o artista “da terra” (uma maneira inconsciente e politicamente correta de dizer “subdesenvolvido”) contra o artista de fora – como uma mãe preocupada que não deixa o filho brincar na rua. A mera ideia de que nossa cidade possa ter algum tipo de relevância a nível internacional é capaz de arrancar uma risada triste do cidadão pessoense comum.

Uma coisa não posso negar: a baixa autoestima e o ufanismo doentio são explicáveis porque têm origem em dois fatos reais: 1) há – ainda – uma insuficiência técnica muito grande no estado; e 2) há – desde sempre – uma abundância muito grande de talento no estado. Não obstante, “João Pessoa ▶



- ▶ não tem nada” é um adágio repetido quase como mantra desde que me entendo por gente. Quanto mais eu ando na cidade menos consigo me relacionar a essa frase. Aqui já vi coisa demais. Na minha experiência, nossa cidade já é internacional. Não está para se tornar, não está em fase de ascensão, nenhum gerúndio: ela já é.

Algumas pessoas tem uma noção curiosa sobre o que é ser internacional. É internacional tudo aquilo que é igual. McDonalds é internacional porque é o mesmo na Epitácio e no Times Square. Uma cidade com um Hard Rock Café entra automaticamente no rol das cidades abençoadas pelo espírito do fetiche do rock ‘n’ roll universal (“universal” aqui no sentido de “norte-americano”). Nesse sentido, nossa cidade nunca será internacional. Se quisermos nos comparar ao resto do mundo usando esses critérios, vamos continuar tristes e com complexo de inferioridade: vamos demorar a ser um centro econômico dinâmico e consumista, e chego a duvidar que se inaugurassem um Hard Rock Café no Mangabeira Shopping nossa autoestima iria melhorar tanto assim – nem se transformassem o Altiplano em Boa Viagem, a feirinha de Tambaú na Lapa ou se importassem um Niemeyer para uma zona de risco ambiental. Nossa cidade é internacional justamente naquilo que tem de diferente – e o que ela tem de diferente é intangível, imaterial, humano.

Um lugar onde isso se faz



Cabruêra (acima) e Troça Harmônica, exemplo de grupos musicais que transitam entre tradição e vanguarda

muito claro é o Centro Histórico – vou falar dele por minha proximidade pessoal com o lugar. No Centro (Varadouro para os mais próximos, CH para os íntimos) nasceu a cidade, séculos atrás. Sabemos que foram séculos atrás porque andar no Centro é andar entre prédios em ruínas – não porque nos contaram a vida e os feitos das pessoas que passaram nesses casarões nos últimos quinhentos e tantos anos (que parte da história enfatizamos?). Foi nessas ruínas que conheci o mundo. Entre um galpão em pedaços e outro, conheci o hardcore, o metal, o afrobeat, a música instrumental, o teatro de rua, a canção paraibana, a livre improvisação, o noise, o choro, os paredões de swingueira, o jazz e todas as formas que ele pode assumir numa cidade colonial da América Latina. Já assisti, quase que por acaso, de graça ou pagando pouco dinheiro, artistas talentosíssimos de

todas as partes do mundo dando o melhor de si sem esperar que as condições fossem ideais. O artista paraibano sempre foi, por natureza, teimoso.

No ano passado levei minha relação com o CH um passo adiante: aluguei uma pequena sala com alguns amigos e montamos um modesto estúdio de música (o nome que escolhemos – Capim Santo – enfatiza uma parte importante da nossa história: o Porto do Capim, onde começou a cidade). O que tem acontecido desde que fizemos isso é que esses momentos, movimentos e encontros têm se tornado quase que cotidianos. O mundo está ali no Centro pra quem quiser ir atrás. Bandas de jazz e companhias de dan- ▶

FOTO: ALESSANDRO POTTER



Adeildo Vieira e Escurinho, artistas que fazem e pensam a música produzida na Paraíba

► ça do Senegal, companhias argentinas de teatro de bonecos, cineastas franceses e turcos, trompetistas e bateristas americanos, DJs belgas e dinamarqueses – não precisei ir muito além da Praça Anthenor Navarro para conhecer todos eles.

Estamos numa fase boa do Centro Histórico. Muita gente nova, criativa e teimosa decidiu se instalar lá desde o ano passado. Em frente ao nosso estúdio se instalou também o Estúdio Gata Preta, que também funciona como pub – na ladeira da Borborema há pouco mais de dois meses funciona a Cosmopopeia, um espaço multimídia para filmes, teatro, música e o que a imaginação permitir – no final da Duque de Caxias existe a Comparsa, um brechó alternativo que vai muito além de ser uma loja de roupas – o Armazém Cultural no largo de São Pedro que transformou um galpão vazio numa casa de show que também é restaurante, estúdio de vídeo, bar – a Confeitaria Felipea, com toda uma produção caseira de doces e salgados... Todos têm uma coisa em comum: tirar o maior proveito de tudo que se consegue botar as mãos. A lista não para por aí, se quisermos incluir quem já se instalou no Centro há mais tempo: o Espaço Mundo, o Ateliê Multicultural Elioenai Gomes, o Pogo Pub, a Cia. Da Terra, a Vila do Porto, o Café São Jorge, a Cachaçaria Philipéia, o Estúdio Mutuca, o Pão Mofado,



Esmeraldo Marques no comando de Chico Correa & Electronic Band

a Balaio Nordeste: o circuito Varadouro Cultural é grande, denso e inquieto. Rapidamente se dissipa a imagem de um Centro despovoado.

A Paraíba tem Abraão Bahia, Burro Morto, Milton Dornellas, Gauche, Zefirina Bomba, Toninho, Paulo Ró, Ubella Preta, Arthur Vieira, Macumbia, Escurinho, Sala de Reboco, Dalila no

Caos, Dalva Suada, DJ Kylv, Ca-bruêra, Pédecoco, Parrá, Chico César, Red Butcher, Sonora Samba Groove, Berimbaobab, Sacal, Seu Pereira, Cassiano, Glue Trip, Pertnaz, Adeildo Vieira, Soturnus, Chico Correa & Electronic Band, Eli-Eri, Carlos Aranha, Assaltarte, Sementes da Jurema, o Anjo Azul, Alternadores, Pedro Osmar, José Padovani, Médicos de Cuba, Massive Mess, Los Cabras Gigantes, Zé Ramalho, Thiago Trapo, Banda Uns, Toninho Borbo, log3, Xisto Me-deiros, Néctar do Groove, Didier Guigue, Daniel Vincent, Glaucia Lima, Úvulas Ardientes, Sodom-a, Sérgio Lucena, Cydonia, Gigabrow, a Troça Harmônica, Lucas Dourado, Squizopop, Toll Bi, Carro de Lata, Mamma Jazz, Flávio Tavares, Volante Filipéia, Rotten Flies, Robertinho Atômico, Lairton Linguinho, Hazamat, Luyse, Evoé, Pedro Santos, Eleonora Falcone, Blue Sheep, Valério Fiel, Jaguaribe Carne, In the Mood, Star 61, Madalena Moog, Rieg, Jarbas Mariz, Kariri, Gustavo Miranda, Canhoto da Paraíba, Comedores de Lixo, Abiarap, Cabeça de Galo, Mira Maya, Brassil, Afetamina, Dois Africanos, Dead Nomads, Reis da Cocada Preta, Cerva Grátis, Coletivo Saci, Jackson do Pandeiro, o Paêbirú, Meiofree, Ciclo das Quartas, Marconi Notaro, Outona, Parahyba Art Ensemble, Procura-se Fabiano, Carlinhos Dowling, Sivuca, Tocaia da Paraíba, Albérgio Diniz, o Camena, banda-fôrra, Marcílio Onofre, The Silvias, Vital Farias, José Alberto Kaplan, Furmigadub, Thyego, Marinho, Zabé da Loca, Satwa, Musa Junkie, Conspiração Apocalipse, Naldinho Braga, Mobiê, Licenciada, Etnia, Tarancón, Leaving the Planet, Mafiota, Cátia de França, Beto Brito, Babilak Bah, Thomaz Rodrigues, Shiko, Pepeu Guzmán, Artesanato Furioso, só para citar algumas coisas que saltam à cabeça. Pra mim isso é mais que suficiente pra levantar qualquer autoestima. Só sofre quem não vê – e para ver basta olhar. ✖

Matteo Chiacchi é músico e agente cultural. Mora em João Pessoa (PB)

Havana Vieja



Feliz e honrado (e, por que não dizer, muito assustado!) com o desafio que você, com um enigmático sorriso – e que agora entendo –, me propôs, li atentamente este grande canto épico. Este testemunho monumental. Esta declaração de princípios humanitários, políticos e estéticos. Esta nova ressurreição (ou seria repetida insurreição?) de vozes da rebeldia. Esta outra História de las Américas, Políbio Alves, que é este teu inédito *La Habana Vieja: Olhos de ver*.

Gostaria de ter a mente conhecedora e o sábio coração de Paz, Bakhtin, Auerbach, Barthes, Kristeva, Lukács, Candido e caterva, só para dar conta do mínimo possível de pormenores deste canto plurívoco, unísono. Diria melhor, deste grito tonitruante, para cuja uníssona composição foram convocadas as grandes vozes hispano-americanas de ontem e hoje, que não se deixaram calar – a não ser pelo açoite até o silêncio, ou a tiros letais de bacamartes e fuzis.

A redescoberta da cidade na memória cultural e histórica, segundo o que foi dito e calado, escrito e apagado. Viagem que transcorre agora a bordo de transatlântica poesia, cujo navegar é embalado pela força do ritmo, em marcação que não mais obedece ao chicote, estalando nas costas da “ralé”, mas à rima de versos

minimalistas, herméticos, misteriosos, sensuais, quase cordel, às vezes. Noutras, fato linguístico extraordinariamente claro e conciso.

Confesso que, diante de não sei quantos versos, senti-me como um naufrago deixado em ilha não encontrável nas cartas náuticas, vendo passar ao longe o navio de salvadoras cargas semânticas, contentando-me em “ouvir estrelas”. Mas de coisas indecifráveis também é feita a poesia. E cabe a nós, leitores, embrenharmos pelos vãos da linguagem, até encontrar as pedras de luz, ou permanecer para sempre entre a penumbra do mistério e a completa escuridão.

Olhar *La Habana Vieja...* e ver *La Habana Vieja!* Quanta distância semântica entre dois aparentes verbos sinônimos. O primeiro seriam olhos de turista, que se deslumbram com aparências, superfícies. Cartões postais. Conceitos construídos a partir de referenciais impostos pelos poderosos conglomerados de comunicação do Norte. Mais criminoso ainda: olhar pelo olhar dos algozes, fazendo *selfies*, sorridentes, sobre escombros da alma latino-americana.

O segundo seriam olhos demiurgos. Artífices de história nova, demasiado humana, sem pejo da culpa cristã, ou as falsas promessas de quaisquer outras religiões. E que ▶



FOTO: INTERNET

O tempo escarifica a imagem nas ruínas da velha cidade, mas a memória popular perpetua o mito

▶ veem, na pele em rugas da velha cidade, as tatuagens que a noite não esconde - umas feitas a ferro e fogo, outras com as tintas do amor e da esperança. Espécies de hieróglifos caribenhos, narrando a tortuosa história dos ancestrais que forjaram uma pátria de libertadores, na ilha maior das Antilhas.

A exuberância narrada pelo poema é a da gente. Não a da paisagem, embora sejam viçosas as palmeiras, e luxuriantes os rios e as praias. Por que em *La Habana Vieja* o que se conta é a saga de um povo, vetor da história. Uma epopeia (embora muitos desacreditem o termo, por considerá-lo mais apropriado a processos históricos em curso, coisa que eu não sei). Desde a chegada do genovês até a descida de Sierra Maestra, indo mais além.

O poeta canta a luta coletiva e a memória singular dos heróis, de ontem e de hoje, anônimos e glorificados, nativos ou os que chegaram e indignaram-se com o que viram, cerrando fileira com os injustiçados (“fiel abnegação, / em prol dos ideais / nacionalistas / da população”). Portanto versos para o padre Bartolomé de Las Casas, o cacique Hatuey, o general Máximo Gómez, o poeta José Martí, el comandante Che Guevara. Antes de todos, Martí, é claro...

Um longo percurso, pontuado pelas guerras de resistência, onde não faltaram os vales comuns dos rios de lágrimas, abastecidos pela água turva das perdas, arrojados pela imbatível solidariedade popular. Ariete humano em forma líquida, pelejando contra os baluartes de casarões, fortificações e palácios. Uma cultura forjada no sonho de justiça e liberdade, solapa, como a onda no rochedo, os emblemas de pedra e cal dos conquistadores do “Novo Mundo”.

Ao lado das armas, os poemas, as canções, os ritmos, as danças... e tantas outras manifestações artísticas, expressões da alma verdadeira – ameríndia, caribenha, ibérica, africana -, portanto mestiça, do povo cubano. E o poema vai dando conta dos cânones da Ilha... Ramón Guirao, Sindo Garay, Pepe Sanchez, Ernesto Lecuona, Silvio Rodríguez, Alejandro García Caturra, Pablo Milanés... Alegria, sensualidade e sentimento... Ritmos alucinados... Paixões a quarenta graus...

Quem nasceu ou pisou em solo banhado pelo Grande Rio Azul, deu testemunho de seu tempo, ou pegou em armas, em prol de oprimidos e humilhados, pela li-

bertação geral e irrestrita da pátria, dele não esqueceu a Velha Havana, nem o longo poema que a descreve, em minúcias, para melhor exaltá-la e a seus heróis. “Das entranhas amorosas / às vielas delituosas / de *La Habana Vieja*, / era chegada a hora e vez”...

Estamos diante também de um admirável, porquanto original e portentoso inventário poético do patrimônio histórico e artístico de *La Habana Vieja*. O poeta posta-se frente aos monumentos – religiosos, militares, comerciais, administrativos etc. -, para contar-lhes da pedra fundamental às sucessivas ocupações - dos reis, bispos, condes e generais aos populares revolucionários, liderados pelo 26 de Julho do comandante Fidel Castro.

Mais que isso. Os detalhes arquitetônicos são ditos, equilibrando-se, os versos, entre os pormenores técnicos e a emoção estética engastada nas curvas e retas dos edifícios. O poeta passeia pelas praças, ora descrevendo o desenho e as cores, ora narrando o acontecido – pêndulo entre momentos de sangue e alegria. Entra na Bodeguita, para de lá extrair, das paredes, dos bancos e das mesas, vestígios da solidão em que ali viveu Ernest Hemingway...

Impossível, para mim, dar conta de poesia de tal envergadura. Não ousou apontar falhas. Ausências. Excessos. Exaltar ou desbançar métricas. São escassos os meus recursos. Portanto exalto o autor, por esta bem-sucedida empreitada de transpor e condensar, para os limites do verso, essa excepcional leitura poética da história cubana - que é o seu livro *La Habana Vieja: Olhos de ver*. Em outro estilo, de verso mais longo, porém em idêntica banca, Derek Walcott encontra-se agora em excelente companhia.

Desculpe-me, se não era bem isso o que imaginavas “ouvir”, ao confiar-me os originais, para leitura e opinião. ✶

William Costa é colunista de **A União** e editor do *Correio das Artes*. Mora em João Pessoa (PB)

Mal-estar na Revolução



Analice Pereira
Especial para o *Correio das Artes*

Sílvia Miskulin é professora de História da Universidade de Mogi das Cruzes, São Paulo, e autora do livro *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961 e 1975)*, pela Editora Alameda, 2009. Esta publicação é resultado de sua pesquisa de doutorado, com tese defendida em outubro de 2005, no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Mas antes disso, já no mestrado, a professora se dedicava aos estudos sobre cultura e política em Cuba, resultando, também, numa outra publicação. Desta vez, intitulada *Cultura ilhada: Imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*, pela Editora Xamã, em 2003, e com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Em entrevista exclusiva ao *Correio das Artes*, Sílvia responde alguns questionamentos levantados com a leitura do livro *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução*. Trata-se de um livro que apresenta uma pesquisa minuciosa sobre o contexto cubano do período pós-revolução, em que a autora analisa as situações vivenciadas por um suplemento cultural e uma editora num período



FOTOS: DIVULGAÇÃO

de censura estabelecida pelo governo cubano.

Na feição da pesquisa e, consequentemente, do livro, Sílvia deixa clara a sua inquietude frente aos eventos analisados e interpretados. A intenção de esclarecer criticamente situações um tanto obscuras (ao menos para nós brasileiros ou estrangeiros de um modo geral) se realiza de forma primorosa. Não se mostra neutra, mas também não levanta a bandeira de uma esquerda acrílica e cega para problemas que merecem ser discutidos com seriedade

EM ENTREVISTA EXCLUSIVA AO CORREIO DAS ARTES, A PROFESSORA SÍLVIA MISKULIN (FOTO) COMENTA AS RELAÇÕES ENTRE ARTISTAS E INTELLECTUAIS CUBANOS E O GOVERNO REVOLUCIONÁRIO DA ILHA

para poderem ser entendidos. Noutras palavras, sua postura historiográfica demonstra a sua visão do outro a partir, também, de uma visão de nós mesmos e vice-versa, como podemos constatar na entrevista que segue.

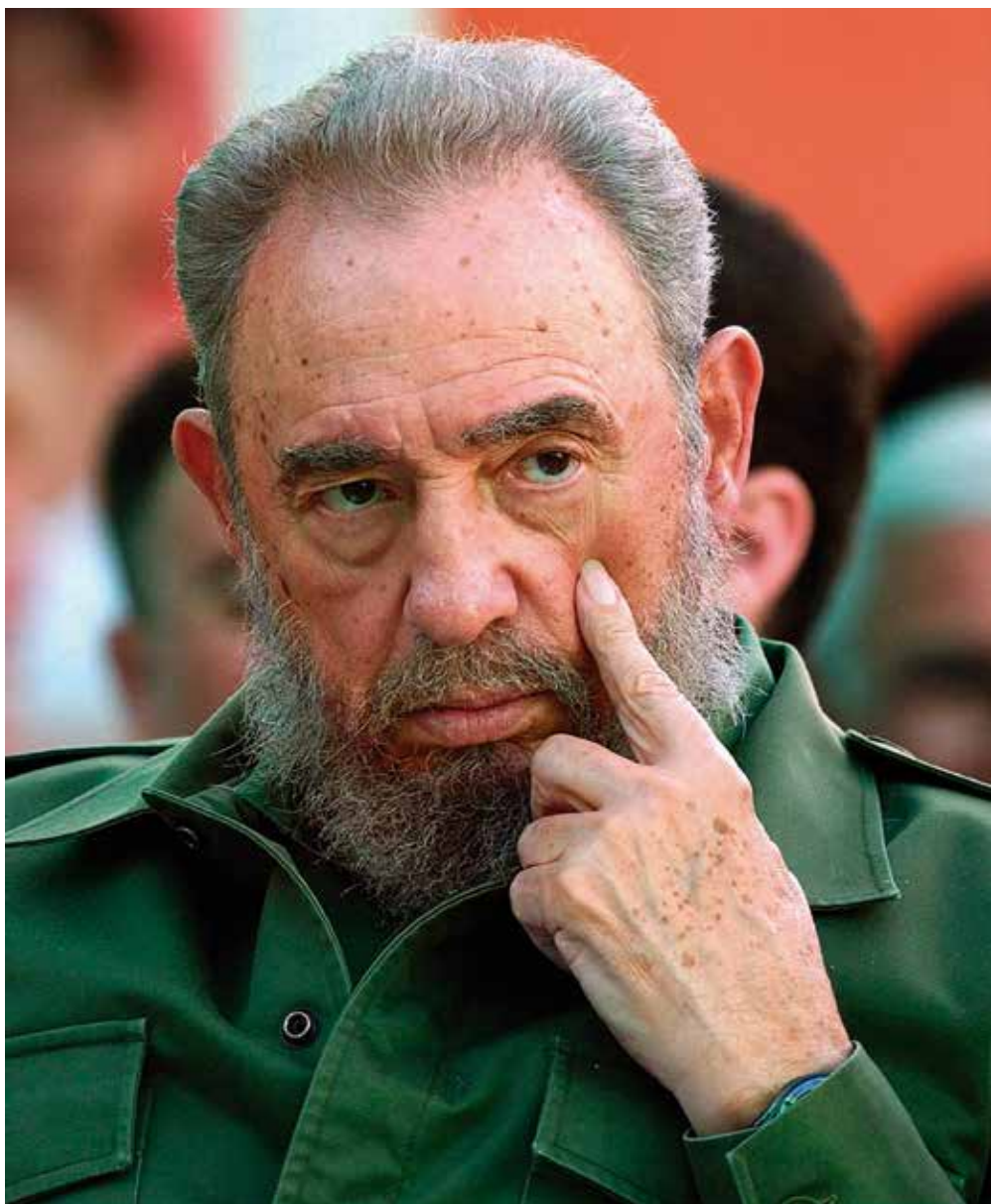
No livro *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução: 1961 a 1975*, você apresenta um panorama bastante interessante da situação dos intelectuais e artistas cubanos do período da Revolução. Trata-se de um estudo, ▶

► em que você não só fornece nomes, como também uma reflexão contundente sobre a situação. Em linhas gerais, uma situação em que artistas, escritores e intelectuais de um modo geral deveriam lidar com um paradoxo: criar num tempo em que a liberdade de criação era castrada. Você poderia falar um pouco sobre essa contradição?

Com o triunfo da Revolução, as oportunidades que se abriram no meio cultural cubano foram enormes. O fim da Ditadura de Batista possibilitou que muitos intelectuais que estavam no exílio voltassem a Cuba. Houve o surgimento de novas publicações, editoras, estímulos para a produção no cinema, na música, nas artes plásticas, enfim novas instituições culturais foram criadas para incentivar e dar possibilidades maiores de criação artística e intelectual na Ilha. No entanto, logo em 1961, iniciou-se a construção de uma política cultural por parte do governo que buscou delimitar o espaço de criação dos escritores e artistas dentro dos marcos da Revolução, estabelecendo limites para a liberdade de criação e de expressão.

Nesse estudo, você faz análise do suplemento cultural *El Caimán Barbudo* e da editora *El Puente*, trazendo à baila as razões para as crises pelas quais esses importantes “veículos de comunicação” passaram, chegando ao seu fechamento (definitivo de *El Puente* e temporário de *El Caimán Barbudo*). Como você vê, hoje, a censura em Cuba?

A editora *El Puente* foi criada totalmente independente do governo, por jovens escritores que queriam iniciar-se no mundo das letras em 1961. Buscou ser um espaço para a publicação das produções literárias de escritores inéditos, com ampla liberdade de criação. Mas a editora foi fechada em 1965 e seus principais editores foram perseguidos pelo governo. Já o



Na opinião de Sílvia Miskulin, El Comandante Fidel Castro “sempre centralizou os principais cargos e as principais decisões da Revolução em suas mãos”

suplemento cultural *El Caimán Barbudo* surgiu em 1966 como encarte do jornal *Juventud Rebelde*, órgão oficial da União da Juventude Cubana. Ele nunca foi fechado, esta publicação existe até hoje na Ilha, agora como revista, mas a equipe inicial de diretores, encabeçada por Jesús Díaz e seus colaboradores mais próximos, foi afastada da redação de *El Caimán Barbudo* por publicar um artigo que mencionava positivamente um escritor cubano que já havia se exilado naquele ano de 1967, Guillermo Cabrera Infante. Ao fazer a publicação deste artigo, apesar de publicarem um editorial que discordava da matéria em questão, entraram em um tema tabu no meio cultural. Os intelectuais exilados não podiam nunca ser mencionados nas publicações da Ilha e suas obras eram recolhidas das bibliotecas ►

► ou livrarias e arquivadas num depósito. A censura continua em Cuba de outra forma. Hoje alguns intelectuais exilados conseguem publicar e até viajar para a Ilha, mas a internet e a imprensa são totalmente controladas pelo governo cubano. No caso do acesso à informação que vem de fora do país, o problema persiste, pois poucos têm acesso às publicações estrangeiras e o acesso à internet é bastante restrito. As *lanhouse* são caríssimas, inacessíveis para a maioria da população, pois são pagas em CUCs (pesos convertíveis) e os cubanos recebem em pesos cubanos.

Tais veículos deveriam seguir as diretrizes (ou os parâmetros) estabelecidas pelo Partido Comunista Cubano (PCC) e pela União da Juventude Comunista (UJC), de forma que a criação ficava totalmente tolhida, ou, pelo menos, restrita a essas diretrizes. Até que ponto essa atitude foi acertada, no sentido de contribuir para a criação de uma nova sociedade (socialista) e do “homem novo”, conforme os preceitos de Che Guevara, referenciando Marx?

Nas pesquisas que venho realizando, tenho constatado que estes parâmetros da política cultural oficial foram totalmente negativos para a liberdade de criação e expressão em Cuba. Não acredito que seja possível construir uma sociedade de fato socialista, com ampla justiça social, mas sem democracia, sem liberdade de criação e expressão, com censura, controle do que deve ou não ser criado, do que deve ou não ser publicado e ainda controle do comportamento público e privado dos intelectuais e da população em geral, perseguindo homossexuais, religiosos e jovens que não se enquadravam nos parâmetros ditados pelo governo, sobretudo nos anos setenta, período de grande fechamento e endurecimento político e cultural.



A equipe inicial de diretores do El Caimán Barbudo - suplemento do jornal Juventude Rebelde, foi afastada por publicar um artigo favorável ao escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (foto)

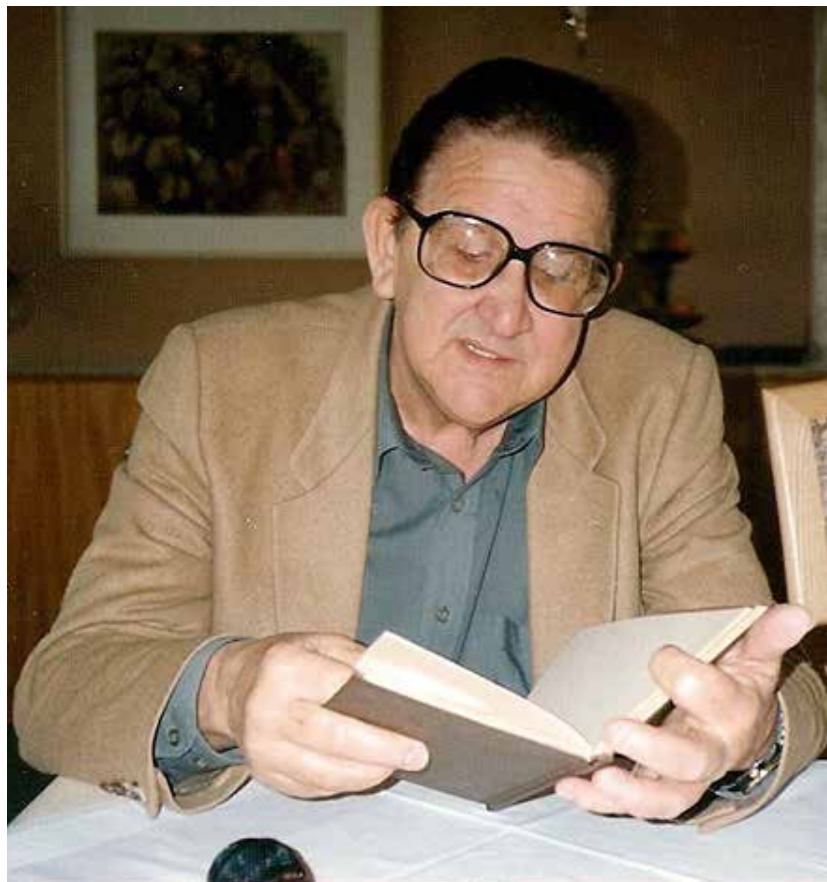
Dentre essas normas prévias de criação literária e artística, constava o realismo-socialista, como estética estabelecida na União Soviética. No entanto, tendia-se também, em Cuba, conforme você mostra no livro, para a orientação apresentada no manifesto em defesa da arte revolucionária livre, elaborado por André Breton, Leon Trotski e Diego Rivera, em 1938. Como se dava essa transição que significava, na verdade, uma contradição? Noutras palavras, quem os artistas e escritores deveriam seguir: Stalin ou Trotski?

O realismo socialista foi adotado como política cultural oficial em Cuba principalmente após 1971, quando se realizou o Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura. A par- ►

► tir deste momento, conforme as resoluções desse congresso, os intelectuais tinham que criar obras otimistas, que tratassem explicitamente dos temas da Revolução, fossem didáticas e acessíveis para a maioria da população. Os homossexuais foram considerados um péssimo exemplo para a juventude cubana e, por isso, foram impedidos de ser professores, representar Cuba no exterior, em concursos ou exposições e foram *parametrados*, ou seja, foram desligados de seus trabalhos e obrigados a exercerem atividades que não fossem no meio cultural ou intelectual. Neste caso, respondendo a sua pergunta, escritores e artistas foram obrigados a seguir Stalin. Aqueles que eram críticos, que defendiam uma total liberdade artística, como a sugerida no Manifesto de Breton e Trotski, para quem a arte revolucionária deveria ser totalmente livre e independente de censura, estes intelectuais cubanos foram silenciados, impedidos de publicar, *parametrados*, expulsos de seus trabalhos e perseguidos pelo governo cubano.

Em seu livro, é possível se deparar com um “lado feio” de Cuba: da existência das Unidades Militares de Ajuda à Produção (UMAPS), da perseguição aos homossexuais e aos praticantes de religiões afro-cubanas, dentre outros “absurdos”, aos olhos de quem está de fora. Qual a sua opinião, hoje, acerca dessas questões?

Estas perseguições iniciaram-se ainda nos anos sessenta, mas se intensificaram muito nos setenta, pois se tornaram parte da política cultural oficial e tanto os homossexuais, como os religiosos praticantes dos cultos afro-cubanos não tiveram garantidos seus direitos e o espaço público de manifestação foi tolhido duramente. Apenas em meados dos anos oitenta e, sobretudo após os anos noventa, esta situação começou a



O poeta e jornalista cubano Heberto Padilla (1932-2000) foi alvo de polêmica internacional ao ser acusado de “atividades subversivas” pelo governo de seu país

mudar em Cuba e hoje em dia não há mais a repressão oficial como política de Estado, apenas o preconceito, como também existe muito no nosso país.

Você deixa clara a sua posição historiográfica frente aos fatos ocorridos em Cuba no período estudado. Ao passo em que historiografa os fatos, desenvolve uma reflexão dialética em que se apresenta o embate entre dois blocos importantes para a constituição da intelectualidade cubana: de um lado, um suplemento e uma editora, cujas existências estariam submetidas às normas estabelecidas pelo governo (a censura); e do outro lado, os artistas (escritores, dramaturgos, pintores, atores etc.) na propulsão da criação sem liberdade e comendo as equipes do suplemento cultural e da editora. Na sua opinião, que ganhos teve a sociedade cubana com esse embate? E quais os maiores prejuízos?

Os maiores problemas surgidos deste rígido controle da política cultural oficial foi o ►

► empobrecimento das produções culturais e intelectuais, pois durante os *años grises* (anos cinza), os que não se enquadravam eram perseguidos e impedidos de trabalhar e publicar suas obras. Muitos resistiram na Ilha por esta longa noite e com a abertura dos anos noventa voltaram a produzir e editar na Ilha. Outros tantos optaram por se exilar, buscando fora de Cuba este espaço de manifestação que estava tolhido na ilha.

O “Caso Padilla” parece ter sido o mais importante, no sentido de ser um escritor que sofreu consequências graves por ter criado uma literatura que não respondia aos interesses da Revolução, instigando, assim, um debate internacional sobre a questão da censura em Cuba, levando intelectuais da Europa e da América Latina a pronunciarem seu repúdio à atitude do governo de Fidel Castro. Guardadas as devidas proporções, há uma similaridade entre esse caso e a polêmica que tem se apresentado em torno da obra *O homem que amava os cachorros*, de Leonardo Padura?

O escritor Heberto Padilla realmente foi o caso de maior visibilidade internacional das perseguições sofridas naqueles duros anos setenta pelos intelectuais cubanos. Ele foi um grande exemplo da *parametrização* dos escritores, foi preso, obrigado a fazer um *mea culpa* publicamente e de quebra denunciar muitos escritores como contra-revolucionários. Realmente o caso Padilla gerou uma comoção internacional e muitos intelectuais de esquerda assinaram manifestos em 1971 contra esta atitude stalinista do governo, rompendo abertamente com o governo cubano. Acredito que a polêmica atual em torno das obras de Padura acontece num outro contexto, tanto interno, como internacional. Padura nem foi preso, nem obrigado a denunciar seus colegas intelectuais, tem liberdade

para viajar para fora do país, e fora de Cuba publica e diz suas críticas abertamente. O grande problema é que na Ilha Padura não tem a mesma liberdade de publicação para fazer as críticas que faz nos órgãos de imprensa internacionais.

Como você analisa a participação de Fidel Castro nessas questões relativas à produção artístico-cultural em Cuba, haja vista sua presença marcante em muitos fatos, a exemplo do artigo escrito por ocasião do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura, realizado em 1971?

Fidel sempre centralizou os principais cargos e as principais decisões da Revolução em suas mãos. Em relação à política cultural não foi diferente. Sempre a última palavra, os discursos de encerramento dos congressos eram feitos por Fidel Castro. E suas palavras ditaram as normas da política cultural oficial, seja com o discurso “Palavra aos intelectuais”, de 1961, que estabeleceu o início da política cultural oficial, ou com o discurso de encerramento no Primeiro Congresso Nacional de Educação em Cultura, de 1971. Em todos os Congressos do Partido Comunista Cubano, que também tiravam resoluções para a cultura, sempre havia a participação decisiva de Fidel Castro.

E essa polêmica em torno do escritor cubano Leonardo Padura? É possível afirmar que ainda há censura, mesmo que não seja estabelecida por leis, mas por posturas por parte do governo que tolhem a criação literária e artística?

A censura existe em Cuba hoje de outra forma, sem resoluções explícitas de Congressos, mas com o controle efetivo dos funcionários do governo das editoras, publicações, órgãos de imprensa, com o acesso limitado à internet e com o controle de todos os produtos culturais produzidos fora da

Ilha, selecionando o que entra ou não na ilha.

Diante dos nomes que você apresenta, percebe-se uma participação muito pequena de mulheres, tanto na guerrilha, como na formação da intelectualidade cubana. Você poderia falar um pouco sobre isso?

A editora El Puente buscou publicar muitas escritoras mulheres e a Ana Maria Simo co-dirigiu a editora juntamente com José Mario Rodríguez. Infelizmente Ana María Simo foi duramente perseguida após o fechamento da editora, internada compulsoriamente num hospital psiquiátrico e, quando saiu, exilou-se. Mas existe hoje muitas intelectuais e escritoras mulheres produzindo e publicando em Cuba, como por exemplo, Reina María Rodríguez, Ena Lucía Portela, Nancy Morejón, entre tantas outras. Após o triunfo da Revolução, criou-se em Cuba a Federação das Mulheres Cubanas, que foi dirigida por Vilma Espín, esposa de Raúl Castro, hoje já falecida. Na guerrilha, podemos destacar além da participação de Espín, de Melba Hernández, Celia Sanchez e de Haydée Santamaría que, posteriormente ao triunfo da Revolução, dirigiu a importante instituição cultural Casa de las Américas. No entanto, a sociedade cubana segue sendo até hoje bastante machista, realidade bastante conhecida também por nós, mulheres brasileiras. ✖

Analice Pereira é professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB). Mora em João Pessoa (PB)



Mundo tão desigual...



UMA LEITURA
CRÍTICA DE *POR
QUE AS NAÇÕES
FRACASSAM*, DE
DARON ACEMOGLU
E JAMES ROBINSON

Carminha Moura
Especial para o *Correio das Artes*

Daron Acemoglu, professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e James Robinson, professor da Universidade de Harvard, publicaram em 2010, a obra *Por que as nações fracassam – As origens do poder, da prosperidade e da pobreza*. Essa questão vem sendo tratada pela maioria dos estudiosos das ciências sociais desde o final da Segunda Guerra Mundial, certamente porque é a partir desse momento, que o mundo foi dividido em dois grandes grupos: países desenvolvidos e países subdesenvolvidos.

Em seguida, já nos anos 60, nova nomenclatura foi dada aos subdesenvolvidos: Países do Terceiro Mundo, conjunto formado pelos países ▶



Daron Acemoglu (esq.)
e James Robinson

► pobres do continente africano, especificamente, a África Subsaariana, Ásia, América Latina e parte da Europa, incluídos os socialistas atrasados. Do Primeiro Mundo, os capitalistas ricos e do segundo, socialistas ricos, liderados pela Rússia e parte do Leste Europeu.

No momento em que se consolida o processo de globalização econômica surge nova classificação. Grande parte dos subdesenvolvidos ou Terceiro Mundo, tendo incorporado alguns avanços tecnológicos e melhorias econômicas e sociais, passam a ser chamados de “Emergentes”, incluídos, agora, a maior parte da Ásia, a Índia, o Sul da África, Brasil, México e Chile.

Entretanto, apesar de todos os avanços, tecnologias, prosperidades, estilos de vida, produção e consumo incorporados dos ricos, os dois professores voltam ao tema, considerando que o atraso e a pobreza ainda persistem, e o mundo continua separado em blocos: os ricos, os pobres e os emergentes.

Daron e James iniciam a obra, explicando as origens do subdesenvolvimento. A formação dos países atrasados e mesmo dos atuais emergentes tem origem histórica fundamentada na reprodução de estruturas de poder. Fazem uma longa dissertação do modelo de colonização implantado pelos europeus, no início do século 16, durante o período dos descobrimentos, avaliam o regime de escravidão, a forma de exploração econômica dos recursos naturais de interesse estratégico, onde todas as relações transitavam por um sistema político-social autoritário, fundamentado em interesses de pura exploração e apropriação.

E assim, os autores de *Por que as nações fracassam* constroem uma nova e velha teoria da desigualdade mundial, que parecia já tão dissecada. No Brasil, esse tema fez escola, desde Celso Furtado, Josué de Castro, para iniciar com os brasileiros nordestinos, o antropólogo socialista Darcy Ribeiro, e os cientistas sociais da Universidade de São Paulo (USP), Fernando Henrique Cardozo e Florestan Fernandes.



Gorbachev introduziu o modo de produção e mercado capitalistas no bloco comunista

O EFEITO GLASNOST/ PERESTROIKA DERRUBA MUROS

As teses desses estudiosos ainda hoje se refletem nas grandes discussões acadêmicas. De um lado, os desenvolvimentistas falam de reformas estruturais, de incorporação de tecnologias, de autonomias, de distribuição de renda. Do outro, os socialistas, que defendem um modelo de apropriação de toda a estrutura do poder político e da posse pelo estado dos bens de produção. Um regime de planejamento centralizado conduziria a economia como um todo, promovendo a distribuição dos bens sociais de uso comum.

Porém, a velha dicotomia capitalismo *versus* socialismo desapareceu com a marcha da história. O primeiro sufocou o segundo, quando Mikhail Gorbachev empreende um movimento de abertura política – a chamada Glasnost, atrelada a um processo de abertura econômica – a Perestroika, envolvendo, além da Rússia, o bloco de países da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), fazendo introduzir o modelo de produção e de mercado então vigente no mundo ocidental. Segue-se a queda do Muro de Berlim em 1989, ato político simbólico que,

além de consolidar a unificação das duas Alemanhas, separadas desde o fim da Segunda Guerra, consolidava todo o processo de inserção dos países socialistas da Europa oriental ao modelo de economia de mercado.

Do mesmo modo, a China começa a realizar sua abertura econômica, porém, fortemente lesada por uma estrutura política fechada. O Estado Chinês, através de escolhas e decisões centralizadas pelo partido único, associa a sua velha ordem socialista às formas de produzir do capitalismo, facilitadas por mão de obra abundante, barata e politicamente sufocada. Passa, então, a produzir bens de consumo de segunda e terceira qualidades, exclusivamente para o mercado externo, negociados em sua moeda artificialmente desvalorizada.

A explicação dos autores nada tem de novo. Para todos os estudiosos desse assunto, esse foi o processo comum à época. Qual a novidade introduzida, considerando esse momento de integração e de globalização econômica, em regimes de produção relativamente idênticos e de abertura política mais ou menos consistentes regulados por Cartas Constitucionais, Parlamento, Eleições Livres etc.?

Afinal, integração e globalização só eram possíveis mediante abertura política, admitia o “Consenso de Washington”. E essa vontade foi alastrada pelo mundo inteiro no final do século 20, quando reconhecido o fracasso das economias socialistas, das relações internacionais movidas pela política da Guerra Fria, lastreada por forte aparato militar. Lado a lado, o Pacto de Varsóvia e a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN).

Para confrontar níveis de desenvolvimento, os autores iniciam falando da cidade de Nogales, situada no limite do Rio Grande, que divide o México dos Estados Unidos. A cidade está separada por uma cerca. Ao norte, em território americano, fica Nogales (Arizona); ao sul, no México, Nogales (Sonora). Duas realidades completamente diferentes. Apesar de Nogales (Sonora) estar situada em região relativamente

▶ próspera do México, a sua renda familiar média corresponde a um terço da de Nogales (Arizona), com todos os demais problemas daí decorrentes.

Daron e James seguem analisando o processo de colonização da América Latina, da Ásia e da África, a formação dos países aí localizados, isolando a explicação para o atraso, a pobreza relativa, à uma tese única, de natureza político-institucional, a constituição das elites internas e externas com seu poder de mando sem permitir voz aos subalternos, colonizados, às populações locais.

O PROCESSO POLÍTICO DETERMINARIA O MODELO DE ORGANIZAÇÃO SOCIAL

Ambos refutam todas as explicações anteriores, ao admitir que a realidade ainda hoje constituída não provém do ambiente natural adverso, clima, formação do solo, localização geográfica, situação territorial, nem mesmo da ignorância, da cultura rudimentar dos residentes, sejam eles da América Latina, da Ásia, da África. Afinal, populações aborígenes tempos antes da chegada dos descobridores europeus tinham construído civilizações sofisticadas, como os Astecas, no México, e Incas e Maias, no Peru.

A teoria da desigualdade formulada pelos autores parte da tese de que é o processo político e suas instituições que determinam a forma de organização social, o funcionamento da economia, o modelo de produzir, e a distribuição da riqueza. É nesse ambiente político que são construídas as “instituições econômicas inclusivas” e as “instituições econômicas extrativistas”.

“As instituições econômicas inclusivas fomentam a atividade econômica, o aumento da



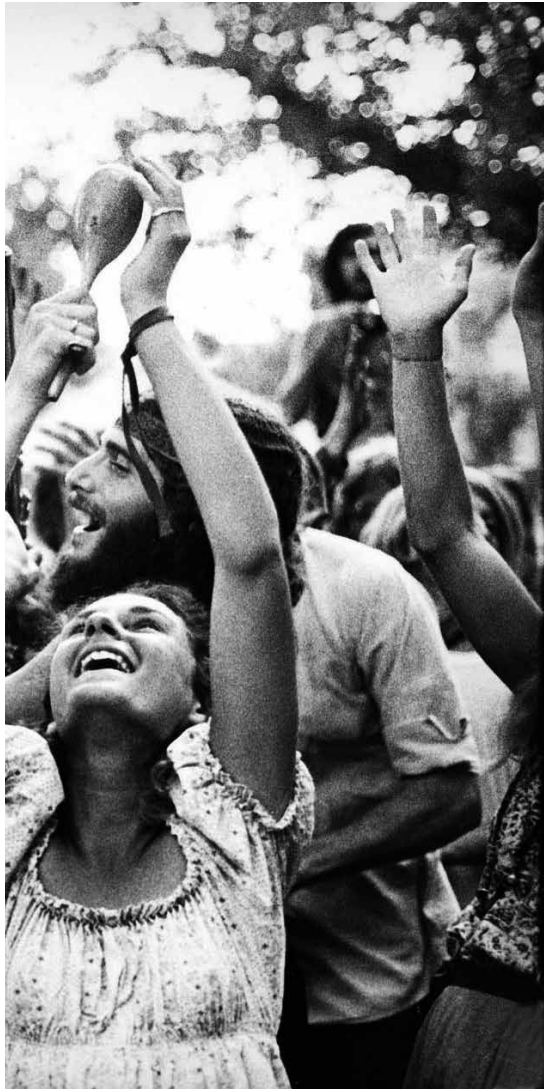
“A mobilização político-social e dócil dos hippies” foi uma contestação à ordem vigente

produtividade e a prosperidade da economia”... “possibilitam e estimulam a participação da grande massa da população em atividades econômicas possível de seus talentos e habilidades que façam o melhor uso e permitam aos indivíduos fazer as escolhas que bem entenderem”. É no interior das instituições econômicas inclusivas que se realiza, no dizer de (Joseph) Schumpeter, a “destruição criativa”, quando se substitui as formas arcaicas de produzir por processos resultado da inovação tecnológica. Daí, o aumento da produção e da produtividade, com a criação da riqueza em escala cada vez mais ampliada, distribuída por meio do processo político participativo.

“As instituições econômicas extrativistas concentram poder nas mãos de uma pequena elite e impõem poucas restrições ao exercício de seu poder”. “Os países fracassam quando ado-



“O brasileiro Josué de Castro é um dos primeiros teóricos das desigualdades sociais



▶ O PROCESSO CIVILIZATÓRIO SEGUNDO DARCY RIBEIRO

Em 1968, o professor e antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, exilado, politicamente, no Uruguai, publicou uma obra completa chamada de *Estudos de antropologia da civilização*, composta de cinco títulos. Para compreender o progresso da humanidade em todas as suas dimensões e, particularmente, o caso da América Latina, destaquem-se “O processo civilizatório – Etapas da evolução sócio cultural” e “O dilema da América Latina – Estruturas de poder e forças insurgentes”.

Estudando a América Latina, cujos países compunham o bloco dos subdesenvolvidos, terceiro-mundista, explica, como os dois

tam esse tipo de instituição que impedem e até bloqueiam o crescimento econômico”.

Os professores sustentam essa tese, comparando com o movimento político inglês no século 18 que resultou na chamada “Revolução Gloriosa”, pela qual a população da Inglaterra exigia formular suas escolhas e participar de empreendimentos de interesses comuns da sociedade. Esse movimento de resistência vitorioso diluiu o poder do monarca, conduzindo à Revolução Industrial, fenômeno que abriu a destruição criativa, onde as velhas formas de produzir foram substituídas por tecnologias inovadoras, mais eficientes, mais produtivas. Assim também, a Revolução Francesa de 1789, ao instalar uma nova ordem política, fomentou a participação da sociedade. Mesmo com todos os retrocessos voltados para a restauração do antigo regime, seus princípios foram consolidados.

Ora, se o século 20 foi todo arrebatado por intensos movimentos políticos, tanto no interior dos países ricos como na

cientistas, que as diferenças e desigualdades existentes no interior de cada um deles decorreram, na verdade, das formas como as suas sociedades se organizaram, técnica, social e politicamente, a partir do século 16.

Mesmo profundamente envolvido pela forma de pensar da época, nega as teorias do grupo de desenvolvimentistas em voga a partir dos anos 50, pelas quais o desenvolvimento dos países atrasados, particularmente na América Latina, seria efetivado pela modernização dos processos de trabalho com a incorporação de novas tecnologias, encaminhado pela educação universal, o conhecimento e permanente aprendizagem. E assim, a passagem do subdesenvolvimento ao desenvolvimento se daria pelo esforço de industrialização substitutiva de importação, com intensa participação do Estado.

Este entendimento fez escola, ao se instalar, no Chile, a Comis-

periferia do mundo, por que então ainda persiste o atraso, a pobreza, a desigualdade tão acentuada de renda, entre indivíduos, famílias, regiões, países e continentes? Um processo de construção e reconstrução foi levado a efeito em escala continental. Duas guerras mundiais, e todas as pequenas guerras localizadas, a Revolução Russa de 1917, o doloroso processo de descolonização da Ásia e da África, nos anos 60/70, a triste guerra do Vietnã, a mobilização político-social e dócil dos hippies, os jovens rebeldes de 1968, na França, nos Estados Unidos, no Brasil, a Primavera de Praga e a autoflagelação budista. E os jovens mártires da Praça da Paz Celestial na China.

Não fica claro de que participação política falam os autores, afinal há uma evidente memória dessa participação ao longo do último século, que reforça a existência de novos arranjos institucionais na chamada periferia do mundo, dos atrasados e pobres da África, aos emergentes, China, Rússia, Índia, Brasil. Todos estão repletos de ordenamentos políticos modernos.

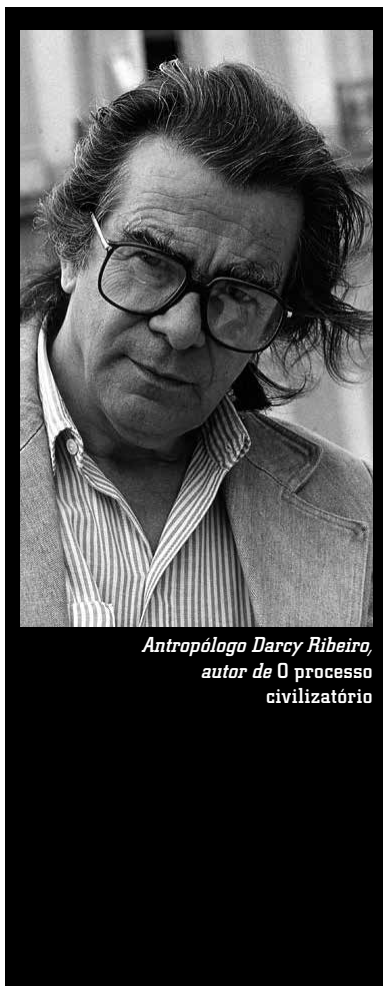
são Econômica para a América Latina (Cepal), instituição vinculada à Organização das Nações Unidas (ONU), que comandava essas regras, envolvendo a participação de estados e governos e parte da população interessada nesses assuntos.

O modelo de substituição de importação foi levado a cabo em quase todo o continente latino-americano. No Brasil, a partir dos anos 50, a importação dos bens de consumo foi reduzida e substituída por máquinas, equipamentos e insumos, destinados, em primeiro lugar, à implantação de uma indústria de base necessária para alavancar a produção interna dos bens de consumo duráveis e não duráveis. Contem-se a criação e instalação da Petrobras, da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), da Companhia Vale do Rio Doce, entre outras.

Como antropólogo, Darcy Ribeiro analisa a construção das sociedades por inteiro a partir ▶

▶ dos estudos que ele denominou “processos civilizatórios”, dentro destes, a questão moderna do desenvolvimento e subdesenvolvimento. Diz que, no decorrer da construção da sociedade, é possível distinguir, em tempos históricos e espaços diferentes, dois processos de produção: o de “Aceleração Evolutiva” e o de “Atualização Histórica”.

Designa a “Aceleração Evolutiva” como “processos de desenvolvimento de sociedades que renovam autonomamente seu sistema produtivo e reformam suas instituições sociais no sentido da transição de um a outro modelo de formação sociocultural, como povos que existem para si mesmos”. Por “Atualização ou Incorporação Histórica”, designa os procedimentos pelos quais esses povos atrasados na história são engajados compulsoriamente em sistemas mais evoluídos tecnologicamente, com perda de sua autonomia ou mesmo com a sua destruição como entidade étnica. Esclarece que o atraso histórico é “o estado de sociedades



cujo sistema adaptativo se funda numa tecnologia de mais baixo grau de eficácia produtiva do que o alcançado por sociedades contemporâneas”.

Admite, portanto, que desenvolvimento e subdesenvolvimento no mundo moderno não foram etapas distintas e defasadas da evolução humana, mas ambos, componentes interativos e mutuamente complementares de sistemas de dominação que permitiram manter e conservar relações que formaram polos do atraso e de progresso dentro do atual processo civilizatório.

Fala de diversos ambientes todos construídos e reconstruídos a partir de revoluções tecnológicas. Admite que o mundo contemporâneo foi fundado dentro do primeiro processo civilizatório, a Revolução Industrial, e esta impôs profundas alterações nas diferentes sociedades, acabando por integrá-las num só sistema, mesmo que bipartido: os complexos tecnologicamente atrasados e os complexos tecnologicamente avançados, entretanto, complementares.

OS BLOCOS ECONÔMICOS E A REVOLUÇÃO TECNOLÓGICA

Considerando o seu conceito de “Aceleração Evolutiva” e os saltos pertinentes dos processos produtivos, admite estar em curso uma nova Revolução Tecnocientífica de base “termo-nuclear e eletrônica”, voltada para produzir bens e serviços através de sistemas automatizados, transistorizados, virtualizados, cibernéticos, os quais possuem reduzida participação humana direta. Esse fenômeno, já reconhecido, vai permitir a construção de uma sociedade movida pela abundância e a generalização da prosperidade com pequena estratificação social, tendo como resultado uma nova formação sócio cultural. Como todas as formas de organizações resultam de avanços qualitativos dos processos de



*Reunião da Organização do
Tratado do Atlântico Norte:
braço armado do Ocidente*

produzir, o mundo atual também busca novos engendramentos econômicos, sociais e políticos.

Note-se que a integração econômica, viabilizada pelo processo de globalização, só era possível mediante abertura política, admitia o “Consenso de Washington”, e essa vonta- ▶



A supremacia capitalista não eliminou as contradições sociais do mundo contemporâneo

▶ de foi alastrada pelo mundo inteiro ao final do último século, quando reconhecido o fracasso das economias socialistas, das relações internacionais movidas pela guerra fria, de forte aparato militar. Lado a lado, o Pacto de Varsóvia e a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN).

A estratégia geral do processo de globalização era ampliar e consolidar a livre instalação de empresas estrangeiras em quaisquer desses espaços, as chamadas multinacionais, transnacionais, além das fusões e incorporações, associando empresas locais de capital nacional a qualquer outra do mesmo ou de diferentes ramos, sem distinção de limites territoriais.

Contraditoriamente ao processo de globalização, inicia-se, ao mesmo tempo, a organização dos espaços regionais restritos, formado por blocos de países tecnicamente e culturalmente assemelhados, tendo por objetivo realizar transações entre blocos mediante acordos previamente firmados, destaquem-se:

O Acordo Norte Americano de Livre Comércio (Nafta), formado pelos Estados Unidos, Canadá e México, contava, em 2012, com uma população de 418 milhões de pessoas e PIB de US\$ 19,2 trilhões. A União Europeia, constituída de 23 países, destacando-se Reino Unido, Alemanha, França, Itália, Suécia. Bélgica, Holanda, Lu-

xemburgo, Dinamarca, Irlanda, Espanha e Portugal, tinha, em 2012, população de 504 milhões de indivíduos e PIB de US\$ 16,4 trilhões. Além desses, a Comunidade da Ásia e do Pacífico, formada pela China, Japão, Cingapura, Coréia do Sul, Malásia, Nova Zelândia, Austrália e Estados Unidos. A Associação Sul Asiática para a Cooperação Regional (SAARC), tendo a Índia, Paquistão, Bangladesh, Sri-Lanka, Nepal, Afeganistão, Butão, com população estimada, em 2006, de 1,5 bilhão de pessoas e PIB de US\$ 4,1 bilhões. O Mercado Comum da América do Sul (Mercosul), formado pelos países da América Latina, excluídos apenas México e Chile, tinha, em 2012, população de 270 milhões de pessoas e PIB de US\$ 2,8 trilhões.

O princípio geral para a formação dos blocos regionais ocorreu logo após a Segunda Guerra Mundial, tendo como pretensão inicial a quebra dos negócios bilaterais, reguladores das trocas de bens e serviços vis à vis entre os países.

A já presente e factível Revolução Tecnológica, projetada por Darcy Ribeiro, vem tornando negócios, trocas de mercadorias, moedas, dinheiro e finanças, transferências de tecnologias, conhecimentos, facilitados por transações virtuais, a máquina do tempo, os computadores de alto desempenho e a internet.

O aparato intelectualmente

formulado, pelos autores de *Por que as nações fracassam* e o *Processo civilizatório*, constitui-se mero exercício para compreender a realidade, ora porque, as civilizações não são formadas em tempos históricos lineares nem realizadas em espaços homogêneos. Na verdade, os autores só confirmam a existência de diversos ambientes culturais construídos no dia a dia pelo conjunto de populações localizadas, seja mediante processos de aceleração evolutiva ou através de choques culturais em momentos de transposição, transferências e atualizações de processos produtivos com novas formas de relações de produção.

Tudo isso está muito claro no atual momento. A despeito dos evidentes paradoxos e contradições, há um espaço globalizado pelo qual transita relações regionalizadas. É a chamada "modernização conservadora". Mantém-se o status quo um grau acima.

Na verdade, a globalização tem sentido único: a incorporação dos mercados situados fora do conjunto dos países ri- ▶

► cos, para onde são destinados produtos manufaturados excedentes, decorrência da excessiva produtividade do capital. De outra parte, visa obter mão de obra barata, acessível, a um custo infinitamente menor, comparativamente àqueles praticados nos países centrais desenvolvidos, seja avaliada em termos absolutos e/ou relativos. Pretende-se, também, transferir para a periferia do mundo, a produção de bens industriais e serviços de segunda classe, de tecnologia já dominada, principalmente, quando são poluidoras, afetam e degradam o meio ambiente, os ecossistemas, a biodiversidade.

Esse novo modelo de transferências e incorporações, instalado na América Latina, particularmente no Brasil, na Rússia, Índia e China, foi nomeado por Darcy Ribeiro como “modernização reflexa”, porque dependente, limitadora de potencialidades próprias, impedindo aos países a inserção autônoma na civilização emergente.

Mesmo que tenha adentrado à chamada “modernização reflexa”, interesses globais levaram o Brasil à re-primarização da sua economia. Intensificou-se o antigo e nunca ausente “modelo primário exportador”. Bens e mercadorias agrícolas e/ou agroindustriais, minerais estratégicos, em suas formas, natural ou parcialmente transformados - as commodities -, preenchem a pauta das exportações brasileiras, destacando-se as transações agora denominadas de agronegócio, agrobusiness.

Vale registrar que nesse ambiente globalizado/regionalizado de reconhecidas desigualdades, as trocas prevalecem em moeda, e os preços das mercadorias dimensionados em função dos respectivos tamanhos de produtos e níveis de desenvolvimento de cada país. Tais desigualdades são refletidas nas diferentes moedas, por isso, a necessidade de regimes e paridades monetárias previamente negociados, pelos quais, são definidos o valor de cada moeda, de modo que bens e ser-



A Alemanha é uma ilha de prosperidade no oceano de problemas da economia mundial

viços tenham preços relativamente compatíveis. Mesmo que o fluxo das moedas, entradas e saídas ocorram por meros registros de créditos e débitos, seus preços passam a ser também influenciados pelo câmbio que reflete o movimento de oferta e demanda.

É notável a atual financeirização das economias globalizadas, agora mediadas em papéis registrados nas redes bancárias por um valor de face previa e unilateralmente estabelecido, como os derivativos, e outros do mesmo gênero, ações de empresas negociadas em bolsas, títulos das dívidas pública e privada, debêntures e outros, todos movidos por interesses privados aleatórios dentro das comunidades internacionais organizadas.

Qualquer movimento desses títulos, seja por necessidades óbvias, por acidentes econômicos ou não, ou por comportamentos deletérios, torna vulnerável o sistema por inteiro, fenômeno que compromete de forma mais profunda os avanços econômicos na periferia do mundo. De novo, apenas uma inserção permitida, tudo permanece como sempre esteve.

A crise financeira do mundo contemporâneo iniciada em 1998, tão perversa quanto aquela dos anos 30, ainda não terminou, todos foram envolvidos. Mesmo que os ricos tenham sido afetados, os países e na-

ções dependentes foram arrastados para a desordem, citem-se a Grécia, Espanha, Portugal e, agora, a Ucrânia.

O Brasil, aparentemente seguro, assiste aos movimentos de rua, rebeldes cheios de causas atropelam medidas econômicas em andamento, depredam, queimam, invadem, matam, em rebeliões e confrontos diretos com polícia. E o resto da sociedade, atônita, alienada, com medo, busca um bode expiatório. Qualquer um serve, os pretos e pobres, as minorias divergentes dos padrões aceitos, os políticos anteriormente consagrados pelo voto livre da maioria. ►

Carminha Moura é professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba e gerente de Controle Interno do Tribunal de Justiça da Paraíba. Mora em João Pessoa (PB)

Fragmentos de uma memória em trânsito

João Faria
Especial para o *Correio das Artes*

Detalhe da foto de capa de
Romeu na estrada (Estúdio
Garamond sobre foto de
Nicolas Fuentes)

O mergulho na cadeia de associações posta em marcha pela memória pode representar com bastante justiça a leitura de *Romeu na estrada*, romance no qual o escritor, professor e ensaísta Rinaldo de Fernandes escancara as fissuras pelas quais as recordações acoçam aquele que as carrega ao longo de vários anos. Desenvolvida a partir de um conto do próprio autor – “O professor de piano”, que empresta o título à coletânea publicada por Fernandes em 2010 –, a obra recém-lançada explora as marcas profundas da história individual sobre a percepção da realidade presente.

A narrativa é construída segundo a ótica de Romeu, professor universitário que, num fim de tarde, rouba o carro de um aluno a fim de concretizar um misterioso plano. Já em noite cerrada, um problema no motor força Romeu

a deixar o automóvel sob uma árvore no acostamento da rodovia. Após vagar pela beira da estrada, ele consegue pegar carona num ônibus e encontra assento ao lado de uma jovem adormecida. A escuridão no interior do veículo se opõe aos lampejos vindos de fora e ao roçar involuntário da perna e da pulseira da garota. Esse jogo de contrastes lança Romeu num vaivém entre sua determinação em levar o plano a cabo e suas memórias, que surgem como *flashes* e se ordenam ao longo das páginas de maneira calidoscópica.

De fato, o conjunto das lembranças é um dos principais elementos estruturadores da inteligente tessitura apresentada por Rinaldo de Fernandes: a camada mais palpável da narrativa, aquela que dizia respeito ao roubo do carro e ao plano de Romeu, é deslocada e dá espaço a episódios ▶



Rinaldo de Fernandes, autor do romance *Romeu na estrada*, publicado pela Garamond (RJ)

▶ aparentemente independentes, mas que apontam ao leitor uma cronologia bem estabelecida. Assim, brotam na memória de Romeu as cenas de sua infância pobre, a perda precoce do pai e a relação com o avô. Por sua vez, a chegada do protagonista à vida adulta traz as dificuldades para pagar o aluguel, sua errância pelo Brasil como vendedor de camisas e de poemas, a relação com Ângela e a pós-graduação na França, cursada com o incentivo de Sofia, esposa de Romeu. Contudo, o leitor logo descarta o encadeamento cronológico como chave de compreensão, pois a imbricação do passado no presente não tarda a revelar-se como guiadora da narrativa.

No entanto, seria equivocado dizer que o romance acomoda o leitor na posição de mero espectador: o entrecruzamento de personagens e a sobreposição de temporalidades convertem as cenas do romance em peças de um quebra-cabeça que deve ser montado quase sem apoio da visão. Tateando no escuro, o leitor se embrenha por fragmentos que, embora

numerados, muitas vezes resistem ao rótulo de “capítulos”: ora são compostos por narrações lineares, ora exibem toda a dinâmica do fluxo de consciência, outras vezes limitam-se a poucas frases ou, então, trazem os “achados” poéticos de Romeu – de Rinaldo? –, que lançam uma piscadela para Jack Kerouac; porém, a variedade de abordagens não impede que o ritmo empregado pelo autor em *Romeu na estrada* seja constante e traduza, em diversos momentos, a velocidade das associações habitualmente realizadas pela memória.

Responsáveis por muitas das chagas de Romeu, os personagens evocados no encadeamento das reminiscências

contribuem decisivamente para movimentar as engrenagens cerebrais do protagonista. Dos porões de seu núcleo familiar saem revelações decisivas e dilacerantes que intensificam o paradoxo encarnado pelo avô, carinhoso com o neto recém-órfão de pai, mas impiedoso com a mulher, que guarda em segredo sua atuação profissional nos bastidores da ditadura militar e embaraça o neto com a repetição do relato de um atentado ocorrido nos anos 1960. Porém, são as relações amorosas de Romeu que cumprem o papel primordial de motrizes de seu plano: a fervorosa história com a estudante Ângela termina com um ataque de fúria subsequente a uma suposta traição; o remordimento que esse episódio causa no professor é reacendido anos mais tarde, quando Romeu já leva dez anos de casado com a entomologista Sofia.

Construindo-se por meio de tantas articulações, os fragmentos que compõem *Romeu na estrada* não apenas sublinham a consciência de Rinaldo de Fernandes sobre o *modus operandi* e os meandros da memória como também culminam num brilhante desfecho; além de esclarecerem a cena que abre o romance, os capítulos finais expõem o complexo maquinário psíquico de Romeu, que, tomado pela sanha, adentra o território da criminalidade.

Completando a edição, o posfácio assinado por Luciano Rosa contém uma breve leitura crítica que traz especial iluminação sobre os aspectos mais significativos da arquitetura do romance, como a volubilidade que caracteriza a jornada do protagonista e a ideia de deslocamento, traduzida nos planos espacial e temporal. ✦

João Faria é professor e tradutor de língua francesa. Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mora no Rio de Janeiro (RJ)



Uma poética da viagem

FOTOS: DIVULGAÇÃO



Péricles Prade tem obras publicadas nas áreas de poesia, ficção, história e crítica de literatura e artes plásticas

E laborar um poema é uma espécie de viagem, uma viagem verbal. A palavra é o ponto de partida e o ponto de chegada, a partir, obviamente, do destino que se traça, das escolhas a que se segue e da propriedade com que os termos se dispõem nas suas intrínsecas relações entre som e sentido, entre forma e conteúdo. Essa viagem pode ser longa, pode ser curta; assumir o tom descritivo, narrativo ou reflexivo, não importa. O que importa é que ela se realize de acordo com as diretrizes estilísticas e estéticas que o poema, enquanto organismo de linguagem, autônomo, interdependente e intercomunicativo, pressupõe na configuração de sua fatura.

Viagem formal e também viagem temática, quando os motivos dos deslocamentos geográficos, reais ou imaginários, enformam a cartografia da textualidade poética. Se o leitor quiser experimentar a realidade desta consideração, leia *Memória grega e outros poemas viajantes*, de Péricles Prade, numa edição das Letras Contemporâneas, Florianópolis, 2014.

O livro é composto de 12 partes, cada uma com cinco poemas, num total de 65 textos, todos fundados na tópica da viagem, explorada evocativamente em suas possibilidades físicas, metafísicas, míticas, reais, conscientes e oníricas. Lugares, eventos, personas, objetos, vivências como que se cruzam, no território poético, pela associação laborativa da percepção, da memória e da imaginação, a par de uma postura rigorosa, de índole construtivista, diante da palavra, em suas pulsões melódicas e em suas esferas imagéticas. Daí, o sentido lírico, mais do que topográfico, das evocações que percorrem a geografia dos poemas. Falando do outro, ou seja, das coisas e dos fenômenos observados, porém, não raro, captados com base em ingredientes ocultos e inesperados, o eu poético nos convoca para a partilha de suas emoções e sentimentos que, sendo seus, podem ser de todos, na medida em que os poemas nos propõem não a emoção real, mas a emoção estética.

Em “Meu nome escrevi” (p. 37), um dos momentos da passagem pela Grécia, a circunstância cronológica se dilui para que os ecos de uma infância mítica possam ecoar na pauta do poema. Vejamos:

► “No século V
sobre a pedra,
o meu nome escrevi.

Mais tarde,
o futuro antecipei
no teatro de Epidauro.

É
da infância milenar
a antiga voz que ouço”.

O mesmo se pode dizer da peça seguinte, “Ruínas, relembrando” (p. 38), em que o lirismo reflexivo prevalece sobre a dimensão figurativa do poema. Leia-se:

“1. Não é um verme
a criatura azul
que se mexe.

2. Maravilha
é pôr dois tigres
no bolso ao mesmo tempo.

3. Perigosa
é a língua
do filósofo seduzido.

4. Às vezes
é na unha do pé
que o desejo cresce.

5. Nem todo coração
de artista plástico
é verde”.

O próprio autor, em nota de abertura, deixa clara sua intenção, ao assinalar que “as viagens imaginárias e atemporais prevalecem sobre as fundadas no real imediato”. Seus poemas, segundo seu entendimento, constituem simples pretextos “para catapultar, ao universo da escritura, as impressões e intuições geradas pelo caminho movediço rumo à perseguida e inalcançável epifania”. Seu objetivo, portanto, não se resume à descrição pela descrição, à narração pela narração, em seus diâmetros meramente realistas. Sem descartar a presença concreta do espaço palpável (Grécia, França, Caribe, México, Praga e tantas outras regiões do planeta), a escrita poética parece investir, a princípio, no



O poemário de Péricles Prade pertence à tradição dos livros de viagem, conforme sustenta o ensaísta Álvaro Cardoso Gomes

universo opaco da subjetividade, perfazendo como que uma espécie de viagem sutil ao interior, ao interior do eu, habitado, por sua vez, por deuses, duendes, fantasmas, criaturas mitológicas, seres reais, lembranças, sonhos, devaneios, enfim, tudo aquilo que cristaliza o espelho mágico das “imagens amadas” ou dos “interesses quiméricos”, de que fala Gaston Bachelard.

Se é verdade que o poemário de Péricles Prade pertence à velha tradição dos livros de viagem, conforme sustenta o ensaísta Álvaro Cardoso Gomes, em arguta análise, a título de posfácio, não é menos verdade que seus poemas, cheios de elipses verbais e de ambivalências semânticas, subvertem, em certo sentido, a herança desta tradição. Digamos que a experiência real, isto é, o deslocamento físico, a travessia por países e cidades do mundo, o contato com dados e culturas diferentes, tende a se transmutar

numa viagem por dentro, numa sondagem alquímica do humano, sobretudo quando a poesia natural dos encontros geográficos se transfigura, pelo fogo incandescente das palavras, na chama viva do poema.

Em “Sol negro” (p. 54), enuncia o eu lírico: “Arde minh’alma/ no centro/do/sol negro”. E em “Raiateia” (p.72), afirma: “Na Polinésia,/durante/os ciclones,/ finalmente o pensamento/(dos ventos)/entendi”. No primeiro, não existe um lugar determinado, mas lateja essa ardência da alma que nos transporta para os hemisférios do inconsciente, com seu magma de desejos conflituosos; no segundo, se há uma referência lógica na toponímia e nos eventos eólicos, o que conta, na verdade, não é o quadro descritivo, a fotografia requintada, a plasticidade pictórica, mas o que não se vê, o que se esconde, o que é inapreensível às lentes da razão, ou seja, o elemento insólito que a construção metafórica (“pensamento dos ventos”) viabiliza na tessitura do verso.

O gênero parece ser do gosto particular do poeta, haja vista títulos como *Ciranda andaluz* (2003), *Triplíce viagem ao interior da bota* (2007) e *Olho gótico* (2014), todos voltados para a poetização da viagem. *Memória grega e outros poemas viajantes*, portanto, vem ampliar e enriquecer essa topografia pelo avesso, esse “deslocamento onírico” que, se sinaliza para a beleza dos monumentos, das paisagens e dos artefatos, como uma estranha modalidade de turismo literário, convoca-nos, leitores, sobretudo, para uma outra viagem. Uma viagem singular e imprevisível pelas múltiplas estações e diversos parapeiros da sensibilidade humana. Uma viagem, antes de tudo, poética. ■

Hildeberto Barbosa Filho
é poeta, crítico de literatura e
professor da Universidade Federal da
Paraíba. Mora em João Pessoa (PB)

De poeta e de louco...

Vitória Lima
Especial para o *Correio das Artes*

“Amantes e loucos têm mentes tão efervescentes,
Que moldam fantasias que apreendem
Muito mais do que a fria razão pode compreender.
O lunático, o amante e o poeta
São de imaginação totalmente feitos.”
(William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, V, i)
(Tradução livre)

Iranthir Santos
em *A história da eternidade*

A arte tem o dom de surpreender, encantar, nos transportar para outros domínios. A leitura do artigo de Ana Adelaide Peixoto sobre o filme *A história da eternidade*, do diretor pernambucano Camilo Cavalcante, publicado no jornal *Contraponto* (26.12.2014 a 1.1.2015) provocou-me de várias maneiras e é por isso que estou aqui escrevendo sobre o mesmo assunto. Suas observações são tão vastas e pertinentes que o que aqui segue pretende ser apenas esparsas notas de rodapé que complementam, de alguma forma, suas observações. O filme foi exibido na sessão de encerramento do Festival Aruanda e nos deixou a todos boquiabertos.

Em seu texto, Ana Adelaide refere-se à “retomada do cinema brasileiro” e eu gostaria de abrir um parêntese aqui, sobre o caso específico do cinema pernambucano, que vive um momento glorioso produzindo verdadeiras obras-primas, como é o caso de *O som ao redor* (2012), ▶

▶ de Kleber Mendonça, e *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes, só para citar alguns títulos. Em ambos os filmes temos a participação de atores paraibanos, W. J. Solha, em ambos e Suzy Lopes no segundo. Esses atores contribuíram definitivamente para o sucesso dos filmes, o que me induz a pensar que a Paraíba é um celeiro de bons atores que muito tem contribuído para o engrandecimento do cinema brasileiro, como é o caso de José Dumont, Fernando Teixeira, Luís Carlos Vasconcelos, Nane-go Lira, Marcélia Cartaxo, Buda Lira, Everaldo Pontes e de muitos outros. Quando se quer uma cara nova, um talento ainda não explorado pelas produções globais, é aqui que se vem procurar.

O número três marca a estrutura narrativa de *A história da eternidade*, que é dividido em três partes, cada uma caracterizada por um animal que iconiza o drama a ser desenvolvido: O número 1 é “Pé de galinha” - referindo-se à atividade doméstica da jovem Alfonsina, cuja preparação de uma galinha provoca elogios de sua relutante família. O número 2, “Pé de bode”, também é uma referência ao desejo que a núbil Alfonsina, a cabritinha, desperta nos homens que a cercam (bodes). Também é uma referência aos animais que seu pai manda matar para a festa de celebração de seus 15 anos. O número 3, “Pé de urubu”, iconiza o mau agouro que nos prepara para a tragédia inevitável que vai acontecer.

Agora quero me deter um pouco na tríade de personagens femininas do filme: Alfonsina, Das Dores e Querência.

1. Alfonsina é poeticamente inspirada na figura da poetisa argentina Alfonsina Stormi (1892-1928), decantada por Mercedes Sosa na canção “Alfonsina y el mar”. A personagem do filme tinha um sonho: conhecer o mar. Mas ela morava na segura longínqua do Sertão. Diante da impossibilidade de leva-la até o mar, seu tio, Joãozinho, o poeta, o louco do filme, a conduz até ele numa viagem imaginária. Com a ajuda de um búzio, Alfonsina, de olhos fechados, experimenta a emoção de “ver”, “ouvir”, “sen-



Zezita Matos interpreta Das Dores, a avó que protege, consola e deseja o neto

tir” o mar. Aí, como bem lembrou alguém, “o mar virou Sertão”. Aquele mar que ela tinha reproduzido em inúmeras fotos coladas nas paredes do seu quarto lhe chega pelos sentidos, de olhos fechados Ela até já tentara experimentar o sabor do mar através das gotas de água salgada com que se banhava, tentando reconstruir pelo paladar a sensação de banhar-se nas águas do mar. A poeta Alfonsina, aquela de que fala a canção de Mercedes, ao descobrir que estava com uma doença incurável, resolve dar um fim à sua vida, suicidando-se em Mar del Plata. No filme de Camilo Cavalcante, Alfonsina vive o seu drama: é o pivô do assassinato do único homem que amara, mas não perde o ânimo, pois, com a ajuda dele, “conhecerá” o mar e o amor. Renasce para a vida num vestido vermelho, encarnada em uma nova mulher. Ela que fora praticamente reduzida à condição de escrava do pai, homem rude que esperava dela o desempenho das funções de

dona de casa que outrora tinham sido desempenhadas por sua finada mãe. Esta mãe lhe deixara de herança, além do pai carrancudo que alivia sua solidão em bebedeiras que o tornam ainda mais violento e solitário, quatro irmãos e um tio meio poeta, meio louco, que ela alimentava e que, em troca, nutria a sua imaginação com poesia e arte. Ela não se queixa e realizava suas tarefas de boa vontade, recebendo raros elogios dos homens da casa e refugiando-se no terreno livre da imaginação. Este papel é representado pela jovem, talentosa e premiada atriz Débora Ingrid.

2. A segunda dessas mulheres é Querência, interpretada pela irretocável Marcélia Cartaxo, nossa eterna Macabéia de *A hora da estrela*. No filme, ela representa uma mulher viúva (?) que acabara de perder um filho ainda bebê. Chora desconsolada sua ▶

perda e é amparada pela vizinha Das Dores. É desesperadamente amada pelo cego Aderaldo (uma referência clara à personagem do poeta e repentista cearense, o cego Aderaldo, que protagonizou famosa peleja com Zé Pretinho). Ele não canta, mas toca incessantemente numa sanfona tentando abrir a porta do coração e da casa de Querência, trancadas a sete chaves após repetidas perdas. Suas insistentes serenatas e suas súplicas eloquentes, além do poder balsâmico da chuva copiosa que cai sobre aquela terra seca, terminam por amolecer o coração de Querência, que aceita o amor de volta em sua vida.

3. A terceira mulher do filme, Das Dores, é interpretada pela nossa querida, amada, perfeita Zezita Matos. Seu nome, como os das duas outras, tem tudo a ver com a sua personagem. Vive sua solidão de mulher idosa, consola-se com suas orações e consola as dores dos outros. Tem ancas largas de mulher madura e parideira, mas, mais largo ainda é o seu coração, que, ao contrário do de Querência, está aberto a todos: assim ela conforta Querência quando esta perde o filho, consola o pai de Alfonsina quando este, num ataque de fúria bêbada e ciumenta separa a filha do tio quando dançavam na festa de 15 anos da menina. Por fim, consola o neto, uma ovelha desgarrada, fugido da cidade grande, tentando se esconder dos que o querem matar. Este neto acende nela a chama dos desejos sepultados sob a aparente calma da madureza. E ela se pune por sentir esses desejos “pecaminosos”. Sua cena mais simbólica, um misto de erotismo e maternidade, é quando ela dá o seio para o neto sugar, quando ele desesperado lhe revela que está sendo caçado e que virão matá-lo. Esta cena espelha outra muito famosa na iconografia cristã, na qual uma mãe segura no colo o seu filho morto, a famosa Pietà, de Michelangelo. É a figura da mater dolorosa, que nada pode fazer para salvar o filho amado (no caso, o neto), mas, conhecedora que é das dores do mundo, ela que traz essas dores no próprio nome, não se furta de tentar apaziguá-lo. Com sua



Marcélia Cartaxo faz o papel de uma mãe amargurada pela perda do filho que encontra alento no amor incondicional do cego Aderaldo

tranquilidade de atriz madura, bela e tarimbada, Zezita nos passa todo o pathos da situação.

Uma última observação fica reservada para o personagem de Irandhir Santos, um ator que já está instalado no estrelado céu dos astros de cinema. Seu personagem tem tudo de poeta e de louco e um pouco do amante, de que fala a epígrafe deste texto. A loucura da criação artística que ele guarda e exprime naquele lugar ermo, onde são poucos os

que podem apreciar suas performances, suas criações artísticas. Ana Adelaide comparou-o ao artista esquizofrênico Artur Bispo do Rosário, aquele que passou a vida num asilo de loucos fabricando mantos cerimoniais, inclusive um para encontrar-se com Deus. No filme, o personagem de Irandhir tece um manto entremeadado com objetos inusitados, que nos remete às criações do Bispo do Rosário. Embora não seja exatamente louco - o mal de que padece é epilepsia -, o tio Joãozinho é um visionário que recolhe-se naquele ermo, escondendo-se dos olhos curiosos do mundo por causa do mal que o expõe e o torna vulnerável. Mas ali, junto à família do irmão, só Alfonsina o entende e acolhe com carinho, admira a sua arte, aceita-o como é, aprecia seus delírios poéticos: é seu público cativo, sua plateia. Tanto lá fora como aqui ele permanece deslocado, incompreendido, rejeitado.

O poético *A história da eternidade*, exibido recentemente em João Pessoa, por ocasião do IX Festival Aruanda, do diretor e roteirista pernambucano Camilo Cavalcante, vem arrancando aplausos por onde passa, tendo conseguido cinco prêmios no festival de Paulínea (SP). Muitos prêmios ainda virão pela frente, com toda certeza, repetindo a carreira vitoriosa de *O som ao redor*, de Marcelo Gomes. E ainda há uma fila imensa de cinéfilos ansiosos que entre em circuito comercial.

Nota bibliográfica - Além do artigo de Ana Adelaide Peixoto, já referido no corpo do texto, consultei o material de divulgação assinado por Cid Nader, publicado no caderno “Fest-Aruanda”, distribuído com o público presente à exibição do filme. ♣

Vitória Lima é professora universitária aposentada, poeta e escreve sobre cinema e literatura em jornais, revistas e suplementos. Tem poemas reunidos na *Antologia Contemporânea da Poesia Paraibana* (1995) e publicou *Anos Bissextos* (1997) e *Fúcsia* (2007). Mora em João Pessoa (PB)

Espectadores (5)

Glória Gama



FOTOS: DIVULGAÇÃO



Dando continuidade ao projeto sobre recepção cinematográfica, esta é a nossa quinta entrevista, agora com a espectadora Glória Gama

Nascida no Maranhão, você veio ainda criança para João Pessoa e foi morar em Jaguaribe, um bairro que já teve três cinemas. O que você alcançou da cinefilia jaguaribense?

Minha história com o cinema começou como a de muitas outras crianças/adolescentes. Eu morava em Jaguaribe, estudava no colégio ABC, e nos fins de semana ia ao antigo e querido das memórias de muitos – o Cinema Santo Antônio. No começo, assistia aos filmes apenas por diversão. Com o tempo, meu critério passou a ser o seguinte: se eu gostasse do menino ao meu lado com quem eu ia ao cinema, pegava na sua mão e, talvez, dava-lhe um beijinho inocente, ignorando o filme. Quando não, eu prestava atenção ao filme, chorava, sorria, e o menino em questão ia embora. Eu via tudo desde *Dio comme ti amo* com Gigliola Cinquetti a *BenHur*. Adorava Charles Chaplin. Engraçado como nossa recepção muda com o passar dos anos. Naquele tempo eu morria de rir com filmes que hoje me comovem a ponto de

chorar. Não tinha curiosidade ou conhecimento estético, coitada, mal tinha o dinheiro para o pão doce com caldo de cana, mas já conseguia ver se o filme era bom ou ruim, respeitando meu gosto, claro, que podia ser tão bom ou ruim quanto o filme. Não tinha acesso a jornais ou quaisquer outros veículos midiáticos, mas tinha sentimento. Não sigo modismos, críticas ou avaliações, mas fico feliz quando reagem bem aos filmes de que gosto. O contrário também. Foi com Truffaut, (sempre ele) que comecei a me interessar mais pelo cinema. Acho que tudo começa quando nossa alma lateja. Já crescidinha, conheci você, e minha curiosidade aumentou. Nas nossas conversas lá na Praça da Alegria, (CCHLA/UFPB) passei a me interessar, a ler, a procurar ver o que o cinema tinha de bom para me oferecer. Foi então que comecei a ser, não digo uma cinéfila, pois estou longe de conhecer bem grandes filmes, mas uma grande degustadora de cinema. Foi com você que conheci Jean Vigo, John Ford, Frank Capra, Elia Kazan, Billy Wilder, Fritz Lang, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, René Clément, Luis Buñuel, Louis Malle, Mário Peixoto, e tantos outros do cinema clássico europeu, americano e brasileiro.

Glória Gama é professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

► **Você é, na UFPB, professora de literatura anglo-americana. Lidar com ficção literária e com poesia interfere na sua recepção ao cinema? Se for o caso, dê exemplos.**

É empolgante quando temos a oportunidade de ver o uso da poesia em um bom filme. Claro que isso interfere diretamente na nossa recepção. O prazer aumenta. Lembro-me de dois exemplos óbvios. *Quatro casamentos e um funeral* quando um dos personagens cita W. H. Auden na sua dor dilacerante de ter perdido um grande amor para a morte, cita o poema, "Funeral Blues", o poema que melhor traduz essa perda, e, diga-se de passagem, aquele casal é justamente o que mais nos convence no filme. Lembro-me também de um filme menos conhecido, mas nem por isso menor, *A pele do desejo*. É a história de um pescador que é rejeitado por sua amada justamente por sua condição social. Porém, ele a surpreende quase ao final do filme quando cita a última estrofe do poema "Dover Beach" de Matthew Arnold". É nesse momento que sua musa percebe que conhecia este homem muito pouco e que o poema em questão resume a história de amor deles. É claro que o conhecimento do poema nos faz entender melhor aquela tragédia de um amor que paradoxalmente é vivido, ainda que por meios escondidos, transgressores, e não vivido, já que não assumido publicamente. Eu não poderia deixar de citar *Hannah e suas irmãs* de Woody Allen. Quando um dos personagens cita meu poema preferido entre todos do mundo inteiro, "Em algum lugar onde nunca estive" ("sommewhere i have never travelled gladly beyond") de Cummings. De novo, a velha e gostosa história de um amor proibido nos moldes sociais, mas que se consolida e revela em minutos ou segundos através da menção do poema.

Consta que você é apaixonada por um filme nacional que poucos conhecem, *Limite*



Cena de Limite (1931), o polêmico filme escrito e dirigido pelo diretor brasileiro Mário Peixoto (1908-1992)

te (1931). Sua paixão por esse clássico mudo de Mário Peixoto tem limites ou não?

Não tem limites, pois a cada vez que o assisto, mais me comovo. Aqueles personagens à deriva na imensidão daquele mar, assim como nós seres humanos estamos à deriva na vida, representam para mim uma das metáforas mais belas que o cinema já produziu. Tudo feito silenciosamente com imagens em preto e branco que dizem tudo. Meu primeiro contato com ele foi incompleto, pois o vi no DVD *Imagens amadas* de sua autoria, mas que mesmo visto dessa forma, me fisgou de primeira. Despertou em mim uma imensa vontade de revê-lo e não me decepcionou. Aprecio muito *Limite* porque, embora esteja inserido na classificação de "filme mudo", utiliza sons que acabam por enriquecer seu universo temático. A ausência de diálogos é compensada pela magnífica trilha sonora – e aqui destaco Debussy e Stravinski, como pela potência das imagens. Gosto de filmes que utilizam a natureza de forma que ela venha a ser integrada conjuntamente com a decodificação e compreensão que temos dos personagens. E a natureza não está ali por enfeite, por acaso. Nada neste filme é gratuito – o mar, principalmente. Veja que o barco balança pelo movimento do mar e cada vez

que isto acontece estamos diante de uma situação revivida ou lembrada. Gosto particularmente do uso de *flashback* como recurso para que cada personagem "conte" sua história e através dela percebamos o drama existencial narrado ali. Há no filme uma atmosfera melancólica, pois ele é triste, tristíssimo, mas uso estes adjetivos de maneira favorável, jamais crítica. Gosto da alegria, mas prefiro a tristeza nos filmes. Como seu próprio título sugere, presenciamos o limite humano na sua forma mais drástica. Nosso limite diante da fatalidade. Os três personagens, um homem e duas mulheres, cada um a seu modo representam a vontade e o desânimo de viver. Para quem gosta de metáforas, *Limite* é cheio delas sendo a mais significativa, aquela de que já falei. Outro aspecto do filme que me chama a atenção é o contraste entre o ambiente e os personagens. Como disse antes, temos o limite humano diante da infinitude da

► natureza, porém, apesar disso, a natureza retratada no filme é também limitada porque não oferece esperança para o homem e as duas mulheres. A fuga de suas vidas limitadas é ironicamente reforçada pela limitação da situação em que se encontram. Embora conheça pouco sobre a estética do cinema, afirmo que *Limite* é riquíssimo no uso da fotografia e de planos. Digo sem o menor medo de errar que foi o melhor filme brasileiro que já vi.

No geral, as mulheres não gostam de western, mas, você se diz fã do gênero. Como é isso?

Impressiona-me a reação de algumas mulheres aos filmes de faroeste. Alegam que são machistas quando se esquecem de que é justamente o contrário: neles, os homens batalham, guerreiam e matam pelas mulheres. Apenas como contraponto, cito o filme *Johnny Guitar* em que a personagem vivida pela talentosa e vibrante atriz, Joan Crawford traveste-se de homem nas vestimentas e no porte exatamente para enfrentar os desmandos masculinos. Claro que há ali um confronto de forças bem maior que a luta de gêneros, é a luta pela sobrevivência humana numa realidade crua, inóspita. O filme é bom inclusive por evitar maniqueísmos do tipo, o bom é só bom e o mau idem. A cena em que a personagem vivida por Mercedes McCambridge mostra suas garras e sua maldade quase nazistas exemplifica isso. Da mesma forma que Joan Crawford batalha por coisas boas, Mercedes McCambridge finca o pé na maldade. E é mulher. Enfim, gosto dos westerns porque aprecio a batalha, a tentativa de se enfrentar e talvez vencer o mal, independentemente do triunfo final. Mas ainda sobre o gênero western, meus preferidos são *Os brutos também amam*, *Matar ou morrer* e *Três homens em conflito*. Gosto de filmes que apresentam um conflito e que este tenha que ser resolvido na força física, geralmente apoiada pela força de caráter do



Cena de Os brutos também amam (Shane, 1953), filme do gênero faroeste produzido e dirigido por George Stevens

protagonista. Poderia usar o argumento simplista de que aprecio assistir a uma boa briga/luta no cinema, mas vai além disso. Gosto de ver o triunfo do bem sobre o mal (de novo), este triunfo que tantas vezes é derrotado na vida, nos westerns ele prevalece e isto não tem nada de machista, tem a ver com nobreza e dignidade, valores universais que extrapolam questões de gênero.

Sobre o diretor Woody Allen, ouvi uma vez você dizer que “é como sexo, até quando é ruim, é bom”. É mesmo?

(Rindo) A frase surgiu uma vez, numa mesa de restaurante, quando uma colega insistia em afirmar que não conseguia mais assistir aos filmes de Woody Allen porque sempre o associava àquele triste fato ocorrido na sua vida pessoal. Enquanto os lábios dela se moviam proferindo bobagens, eu me lembrava de algumas personagens de seus filmes. Lembrei-me particularmente de *Interiores*. Embora ricas, material e intelectualmente falando, as personagens do filme são em sua maioria, extremamente infelizes. Têm tudo para ser ao menos contentes, mas buscam sempre o lado complicado da vida. Pensei que a minha colega seria uma personagem perfeita de Woody Allen. Então, saí com essa frase. É verdade que todo mundo tem direi-

to a uma opinião, mas também é verdade que não precisamos concordar com ela e eu discordo veementemente da minha colega e de qualquer um que pense assim. Pensei no filme de forma espontânea porque quando falamos de Woody Allen, estamos falando do artista e não do homem, e como artista, ele é imbatível. Minha relação com seus filmes é de paixão visceral. Na falta de melhores palavras, resumo meu gosto nessa frase, que por incrível que pareça, é minha mesmo. Adoro citar os outros. E explico. Um diretor que tem uma ideia todo ano sobre as relações humanas de amor e amizade, sobre os conflitos existenciais, sobre o cotidiano, sobre a vida enfim, e consegue fazer um filme questionador, inovador ou não, vide *Crimes e pecados*, retomado tematicamente em *Match point*, e ainda assim agradar a plateias diversas repetidamente, só pode ser um exímio diretor. Incomoda-me muito quando tentam forçar uma leitura ou julgamento pes-

► soal sobre ele. É sua fertilidade enquanto autor/diretor que mais me encanta.

Às vezes você fala de certos atores ou atrizes de hoje com uma aversão quase radical. Gwyneth Paltrow, Emma Thompson, Julia Roberts são algumas dessas atrizes. Como é isso, ter uma galeria de antipatizados?

Em contrapartida, amo Nathalie Portman, Judie Dench, Cate Blanchet, Meryl Streep, Jude Law, Clive Owen, Daniel Auteil, Ricardo Darín, entre outros. Veja que cito os que são incondicionalmente amados e admirados. Os que você citou são detestados por mim e por outros. (Ainda bem). Não quero soar antipática, mas acho que todos nós temos preferências que podem coincidir ou não com a qualidade dos atores/atrizes. Para isso, há que se ter humildade do tipo, fulano é bom, mas não me agrada e vice-versa. O que acontece comigo é que alguns me irritam ao ponto de nem sequer ter a paciência de ver o filme por conta deles. (falta-me, às vezes, a mesma humildade que clamo nos outros). Mas todos que citei carecem de versatilidade e nem um ator ou atriz existe sem ela. São exatamente iguais nos papéis distintos em que atuam. Se você reparar bem, a expressão facial é igual, o sorriso, o olhar, os gestos, tudo milimetricamente previsível. Aí eu perco a paciência mesmo. Apenas para dar um exemplo, gosto bastante do filme *Closer* (*Perto demais*), mas te confesso que faço um esforço hercúleo para aguentar Julia Roberts. Sempre que menciono falta de versatilidade, é ela quem me vem à cabeça. Perdoem-me os seus fãs. Existem atores e atrizes mais ou tão fracos quanto, claro, mas eles geralmente estão em filmes ruins, quando não, reclamamos. Quando sim, reclamamos de novo. Emma Thompson em *Vestígios do dia*. Meu Deus! O filme já tinha contenção inglesa demais. E a mulher é sem sal, sem açúcar, sem nada. Anthony Hopkins,

DETESTADAS



Julia Roberts em *Perto demais*, drama dirigido por Mike Nichols



Emma Thompson interpreta a governanta de *Vestígios do dia*, drama de James Ivory

ADMIRADAS



Natalie Portman ganhou o Oscar de Melhor Atriz com *Cisne Negro*, de Darren Aronofsky



Meryl Streep ganhou seu primeiro Oscar de Melhor Atriz com *A dama de ferro* ►



Cena de Um corpo que cai
(*Vertigo*, 1958) suspense
dirigido por Alfred Hitchcock

► com toda pompa inglesa, passou mais emoção que ela.

Você é autora de uma frase de que gosto muito e até já citei: “Quanto mais filmes novos vejo, mais amo os do passado”. E, no entanto, você nem tem idade para tanto. Comente.

É que para o amor não há idade (rindo). Não quero ser a chata que não vê ou gosta de filmes atuais, contemporâneos. Eu até cito alguns vistos nos últimos anos de que gosto muito como, *A caça*, *Amor sem pecado*, *Cisne negro*, *Cópia fiel*, *Os amores da casa de tolerância...* Porém, é quando revejo os clássicos que meu prazer é total; nunca os abuso e sempre tenho a sensação de os estar vendo pela primeira vez. A revisitação é, para mim, condição indispensável para eu avaliar os filmes. Meu Hitchcock preferido, *Um corpo que cai* é um exemplo perfeito: cada vez que o vejo, descubro algo novo, e o deleite só aumenta. Quanto aos filmes mais recentes, percebo sempre uma pontinha de diálogo com o passado e isso é bom, muito bom, exatamente porque o passado se presentifi-

ca, e quando não, significa (perdoem-me a radicalidade) que o filme é fraco. Outro dia estava revendo *Jules et Jim* de Truffaut (de novo ele), e percebi um detalhe de uma cena não antes visto: o olhar de Catherine ao cantar a canção “Le Tourbillon de la Vie” é de desespero diante daquela situação. Ela não está apenas na frente de dois pretendentes, mas de três, o cara ao violão exagera seu desejo e/ou indiferença. E o que fazer? Música e filme não respondem. Truffaut é coerente demais, bom demais, genial demais para responder. E quem precisa de respostas quando se trata dele? Como outros grandes diretores, ele não veio para solucionar nada, veio para bagunçar a nossa mente.

O que a leva a ver filmes, em outras palavras, por que o cinema é tão importante em sua vida?

A vida só é interessante quando fugimos do cotidiano, do lugar comum. É raro encontrar alguém que se diga feliz ou ao menos contente, simplesmente porque estuda, trabalha, come e dorme. É muitas vezes no ócio, na diversão, no prazer que existe sentido na vida. O cinema é o melhor de todos os ócios e prazeres para mim. Foi com ele que aprendi, desde cedo, a detectar algumas artimanhas negativas, facetas ruins do ser humano e a me defender delas. Foi com o

cinema que aprendi a tentar me tornar uma pessoa melhor com os outros, mas, sobretudo, comigo mesma, a desenvolver a difícil arte da tolerância, da convivência, da paciência, pois sou muito impaciente com todas as coisas chatas e todas as pessoas chatas da vida. Consegui? Ainda não, mas me dei conta de que preciso tentar sempre. Foi com a vida que conheci a mesquinhez, a mediocridade, a pequenez humana e a lidar com esses bichos todos, bichos que existem na vida, que existem em mim algumas vezes, mas é o cinema que melhor me conduz. Consegui? Ainda não, mas eu tento. Por outro lado, foi também com o cinema que aprendi a contemplar coisas boas e belas da vida, a perceber e reconhecer a ternura, a bondade, a dignidade. Alguns se deparam com catarse na literatura, eu também, mas é com o cinema que ela se manifesta de forma exacerbada. Quando assisto a um bom filme, é como se estivesse suspensa por duas horas, alheia à realidade crua dos fatos. Fico alheia ao meu ego e é o cinema, só ele, que me permite isso e que me dá a anestesia de que tanto preciso, eu e os outros, para suportar os dissabores da vida. Alguns encontram no álcool, nas drogas, na música. Eu encontro em alguns deles, mas sobretudo num bom filme.

Gostaria que você citasse sete filmes, os que você destacaria como os seus mais amados.

Antes de responder, gostaria de frisar que minhas listas são volúveis, resistindo apenas à apreciação contínua e crescente de *Desencanto* e *Um corpo que cai*. 1 *Desencanto*, de David Lean; 2 *Os incompreendidos*, de François Truffaut; 3 *Noites de Cabiria*, de Federico Fellini; 4 *A pele do desejo*, de Andrew Birkin; 5 *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock; 6 *Hannah e suas irmãs*, de Woody Allen; 7 *Três homens em conflito*, de Sérgio Leone. ✨

João Batista de Brito é escritor e crítico de cinema e literatura. Mora em João Pessoa (PB)

A mercê das Mercedes



Com um texto estruturado sob diferentes enfoques temáticos e espaço-temporais, que se interpenetram, *Mercedes*, escrita e dirigida por Paulo Vieira, é um espetáculo teatral de grande impacto. Englobando os anos de chumbo da história recente de nosso país, e fazendo confluir histórias pessoais das personagens, ele consegue abarcar os universos social e particular com admirável força.

Os diálogos, mantendo o frescor da fala coloquial, oxigenam as cenas, mesmo as mais pesadas pela carga de tortura que a ditadura militar nos impôs. Em tempo: a cena da tortura de Mercedes, feita sem uma palavra, apenas com sons e jogos de luz, mais o corpo desnudado da personagem, são de grande precisão e impacto. Ainda que transcorra em brevíssimos minutos. A atriz Suzy Lopes, uma das Mercedes, usa a voz em gritos de desespero que despertam o temor e o medo na plateia. A luz vermelha tinge de sangue todo o cenário. E na cena seguinte,

quando a faxineira entra com o balde e o pano de chão entendemos claramente que ela vem recolher os destroços causados pelo mundo cão da ditadura militar. O autor do texto convive em harmonia com o diretor, de forma que o público é quem ganha nesta soma de talentos.

Contrapondo à tensão política há o momento de relaxamento quando as personagens rememoram suas vidas na época da contracultura e da vida hippie. A era de Aquário é muito bem lembrada numa cena também rápida, mas no ritmo certo para que se possa reviver que, mesmo sob a batuta dos coturnos, havia uma outra vida pulsando. E ela vinha de Janis Joplin, de Jimi Hendrix, de Woodstock.

1968, o ano que não acabou. O ano que consolidou o pesadelo do revigoramento do cerceamento das liberdades individuais e sociais. A imposição do AI-5. Tempos de grande medo, insegurança, intranquilidade. Ouvir uma canção do Vandré era ato subversivo, lembra a peça. ▶



▶ Assim, Mercedes revolucionária, apaixonada por um jovem político engajado, decepciona-se ao vê-lo aderir aos militares e atuar como informante. Grávida dele, renega a filha, que vem a se chamar também Mercedes. O tempo passa, o bebê cresce, vira uma jovem. Herdara uma casa. De quem? Por que lhe fora negada sua verdadeira origem? Mirtes, a professora, não era sua mãe? Seu pai não desaparecera nos quiproquós dos bastidores da ditadura?

Aos poucos, as cenas de tempo e espaço diversos vão se encaixando como um módulo em sequência primorosa. O espanto toma conta dos espectadores. A peça tem o cuidado de não fazer nenhum juízo de valor. O público vê a história do país, e de uma família, cruzarem-se como nós de uma trama orquestrada em compassos hipnóticos.

A orfandade da menina Mercedes, a vida sem saída da revolucionária Mercedes, o carro

**Os diálogos,
mantendo o frescor
da fala coloquial,
oxigenam as cenas,
mesmo as mais
pesadas pela carga
de tortura que a
ditadura militar nos
impôs.**

Mercedes-Benz do deputado: a vida parece seguir à mercê das Mercedes. A música desenha as cenas em complemento, nunca como mera ilustração. Há um diálogo entre música e texto dramático. Assim como há com o uso da luz, do vestuário e do cenário.

Cena do espetáculo Mercedes, com direção e texto de Paulo Vieira. No elenco, Suzy Lopes, Nyka Barros, Jorge Félix, Eulina Barbosa e Bárbara Hellen

Mercedes é uma peça que fala de política sem ser panfletária, e que fala do amor sem ser piegas. Os ideais, os projetos, as perdas e as frustrações sucedem-se como se o percurso da história pessoal e social deste país fosse apenas um dado a mais no jogo de cartas marcadas da ditadura militar.

Dói lembrar. Mas viva o teatro que faz pensar e sensibiliza mentes e corações. Viva Mercedes. Parabéns ao Grupo Galhofa de Teatro de João Pessoa. ✦

Amador Ribeiro Neto é poeta, crítico de literatura e professor da Universidade Federal da Paraíba. Mora em João Pessoa (PB)

Teatro como filosofia de vida

Ângelo Mendes Corrêa e Itamar Santos
Especial para o *Correio das Artes*

A ATRIZ FRANCESA DENISE ARON-SCHRÖPFER
COMENTA OS PARADOXOS DE SEU TEMPO

Denise Aron-Schröpfer é atriz e diretora de teatro. Formada por Jacques Lecoq, um grande pedagogo do corpo e do movimento, no Teatro Roy Hart, uma comunidade internacional que trabalha a voz em sete oitavas e com os discípulos de René Simon, muito famoso na França por seu trabalho rigoroso de interpretação de textos.

Após ter se apresentado como atriz em peças de teatro clássico (Molière, Tchekov) e contemporâneas (Marguerite Duras, Thomas Bernardht e Nelson Rodrigues) foi convidada para trabalhar no cinema com grandes diretores do cinema francês contemporâneo (François Ozon, J.P. Mocky, Amos Gitai).

Paralelamente, sua paixão por transmitir suas experiências e conhecimento sobre o jogo do ator a levaram a trabalhar na Universidade de Nanterre e na Sorbonne, também a dar oficinas na França e no exterior (Marrocos, Tunísia).

Este ano dirigiu a mais recente peça escrita pelo autor romeno Matéi Visniec (*Moi, le mot - Eu, a palavra* - uma espécie de dicionário amoroso e imaginário com as palavras da nossa língua).

A atriz Denise Aron-Schröpfer trabalhou com grandes diretores de teatro e cinema de seu tempo

► **Em que momento da vida decidiu tornar-se atriz?**

Aos 13 anos ganhei um concurso de dicção na escola recitando um poema de Louis Aragon. Naquele momento soube que queria trabalhar com teatro. Mas eram os anos 60 e meus pais disseram “termine o colegial”. Na época eu era muito obediente, fiz o colegial e me formei em literatura na faculdade. Mas o demônio continuava lá. Queria que os textos que estudava intelectualmente passassem por meu corpo e fossem proferidos por minha voz. Foi nesta época que comecei a estudar canto, dança e teatro e foi também quando comecei a atuar no teatro.

O que é necessário para um ator alcançar a plenitude?

Na escola de teatro havia os talentos inatos, mas os professores nos alertavam e afirmavam que, claro, há o talento, mas este só não basta para ter sucesso. É necessário perseverança para não se desencorajar, para não se fechar em uma imagem superficial ou estereotipada. Na minha opinião, um ator chega à plenitude quando passou por um certo número de experiências, quando pode ser ao mesmo tempo leve e profundo, quando consegue sair de um egocentrismo narcisista e se abrir ao mundo e ao outro. O cinema pode ser ainda pior: o ator é contratado para que seja espontâneo, fisicamente maravilhoso e logo em seguida esta indústria o rejeita para escolher um novo rosto. O verdadeiro ator deve trabalhar sua técnica, o leque de suas emoções, ser capaz de evoluir, de continuar sua busca, enfim de se arriscar.

Acredita na técnica da construção do personagem?

Quando se fala em técnica da construção do personagem automaticamente pensamos em Stanislavsky e o método do Actor Studio, criado por Lee Strasberg. Penso que esse trabalho sobre a identificação do ator com seu personagem foi mais do que demonstrado tanto no cinema como no teatro. Basta pensar nos grandes atores norte-americanos, como James Dean, Marilyn



O poeta e dramaturgo alemão Berthold Brecht (1898-1956) influenciou profundamente o teatro contemporâneo

Monroe, Robert de Niro etc. Na França, muitas escolas de teatro utilizam o método Stanislavski e nem sabem disso. É uma forma de jogo que privilegia o realismo psicológico. Mas hoje há outras formas de jogos para que o ator trabalhe seu personagem, seja o ritmo, a dança, o clown, o burlesco etc. Entra-se no personagem abordando o exterior e progressivamente a forma é enriquecida trabalhando o interior. Brecht foi o primeiro a falar de distanciamento.

O teatro tem uma função maior? Como mudar esta opinião que o teatro é apenas um espetáculo de entretenimento?

Na França, muitas pessoas temem ir ao teatro e se aborrecerem. Elas vão pouco e quando vão, uma ou duas vezes por ano, é para rir e se divertir. Vão ver comédias (Feydeau ou Labiche) e humoristas que apresentam espetáculos tipo one-man show ou stand-up. Há muitos comediantes bons (Raymond Devos, Colu-

che, que morreram, Dany Boon, Djamel Debbouze), mas há também alguns péssimos e é uma pena reduzir o teatro à pura diversão. Se pensarmos na origem do teatro na Grécia, vemos que ele tinha uma função política e religiosa. As tragédias e mesmo as comédias eram apresentadas por um coro que se dirigia a toda coletividade, a todos os meios sociais que se reuniam para falar dos problemas da época. O teatro de Shakespeare também era um teatro popular. Na França, há muitas companhias jovens que formaram coletivos e procuram reencontrar este espírito de trupe. Acreditam que o teatro é um engajamento e que devem tratar dos problemas atuais através de diferentes meios: texto, vídeos, marionetes, com o corpo, através da música.

Tem algum critério na escolha das peças e dos papéis?

Pessoalmente, não fiz nem cinema nem teatro comercial. Não foi por vontade, mas sempre tive mais contato com artistas ou autores da vanguarda ou experimentais ou que faziam do teatro uma filosofia de vida. É uma pena, porque minha profissão não me permitiu enriquecer. Por outro lado, sinto uma grande atração por todos aqueles que possuem um universo singular, os autores contemporâneos (Lagarce, Koltès, Durringer) ou os diretores de cinema como Gaspard Noé ou François Ozon. Ainda não sou blasée.

Como vê a escravidão da beleza feminina, principalmente das mulheres que trabalham na mídia?

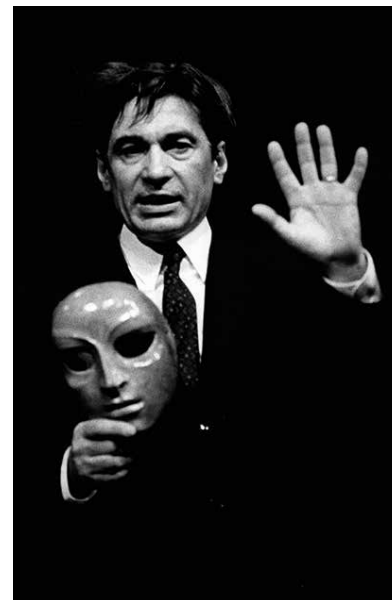
Apesar de vivermos numa época de eterna juventude e da exigência de silhuetas de manequim, jamais apliquei um botox, fiz um “lifting”. Toda semana meu empresário comenta: “Ah! Denise, há muitos papéis para garotas de 16 a 20 anos, mas nada para mulheres da tua idade.” Então elas se escondem nos filmes, nos seriados? Na minha opinião Catherine Deneuve envelhece muito bem: aceita trabalhar em filmes de novos diretores sem usar excesso de maquiagem, sem ►



A atriz francesa Catherine Deneuve chegou ao estrelato em 1964 com *Os guarda-chuvas do amor*, de Jacques Demy



O ator suíço Sacha Pitoëff (1920-1990) atuou em sucessos do cinema, a exemplo de *A noite dos generais* (1967) e *Pele de asno* (1970)



Jacques Lecoq (1921-1999) é uma das maiores referências do teatro francês, destacando-se, particularmente, na pantomima

▶ truques especiais e irradia uma grande emoção, certamente muito mais do que no seu papel no filme *Os guarda-chuvas do amor*.

Percebe grandes diferenças entre trabalhar no cinema, no teatro ou na televisão?

Quando comecei só fazia teatro. O mundo do teatro e do cinema era muito fechado. Os que trabalhavam no cinema diziam que os atores de teatro exageravam na atuação. Comecei por acaso a fazer cinema. Era um filme de Gaspard Noé, *A boca de Jean-Pierre*. Ele foi escolhido para ser apresentado no festival de Cannes e foi assim que o pessoal do cinema me conheceu. Hoje, um ator transita facilmente tanto no teatro como no cinema e vice-versa. Mas no teatro os ensaios são longos e o ator tem que apresentar o mesmo frescor a cada apresentação. Subir ao palco todas as noites preenche todos os teus dias. Como dizem “no cinema, ele representou, no teatro ele representa”. No cinema, a filmagem termina e o papel não mais nos pertence. Na televisão, o tempo para as filmagens é bem pequeno e isso não ajuda na qualidade. Mas aí também as coisas evoluem. Particpei das filmagens da série televisiva de Agatha Christie e tenho ótimas recordações.

Poderia citar as influências mais significativas que teve desde o início da carreira?

O primeiro diretor de teatro com quem trabalhei: Sacha Pitoëff. Ele dirigiu a peça *Seis personagens à procura de um autor* de Pirandello. Trabalhar com este diretor de uma importante família de teatro russo me impressionou muito, apesar de haver muito humor também. A seguir, sempre admirei muito Peter Brook, sua maneira de dirigir, seus textos sobre o teatro e seu respeito à personalidade do ator. Sentia-me tão intimidada por ele que jamais ousei lhe dirigir a palavra, mas ele sempre foi uma fonte de inspiração tanto para meus cursos como para as minhas oficinas. Trabalhar com Amos Gitai foi uma experiência inesquecível: é preciso estar presente, estar imediatamente aqui.

Acho que gosto de criadores e diretores que me levam para o seu universo, para a sua loucura e também para a sua paixão. E às vezes a gente também pode ser influenciada por um pintor ou um cantor com o qual inventamos juntos uma nova aventura artística.

Quais os maiores desafios existentes hoje, na França, para quem quer trabalhar com teatro?

Na França temos um sistema para os atores que é único na Europa, o dos intermitentes do espetáculo. Resumindo de maneira bem esquemática: se os atores não trabalham, eles podem receber o auxílio desemprego, se provarem que anteriormente trabalharam um determinado número de horas. Este sistema que funciona bem está bem ameaçado no momento, devido à crise econômica e porque a Europa quer alinhar todos os países em um plano de funcionamento uniforme, quer dizer, mais econômico. Portanto, isto é uma ameaça à cultura na França. É preciso lutar para que a cultura continue a ser uma prioridade do governo. Faz-se necessário provar que ela (cultura) é indispensável à educação, à construção do indivíduo, que é uma barreira contra um fechamento em si mesmo, os extremismos e uma sociedade de consumo exacerbada. ✖

Ângelo Mendes Corrêa é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Itamar Santos é mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP)



*Juliana Steinbach
(piano) e Arjan
Woudenberg
(clarinete)
apresentam
recital no
II Festival
Internacional de
Música Clássica
de João Pessoa*

Música, enternecedora Música!

Sam Cavalcanti

Especial para o *Correio das Artes*

A Paraíba tem, em relação a outros estados do Nordeste brasileiro, uma conexão com a música e seu ensino bem peculiar. Num passado não tão distante houve um pequeno burgo musical, sobretudo na capital paraibana, época em que aportaram aqui músicos de estimada estirpe. Como fruto do legado deixado pelas últimas cinco ou seis décadas, o Festival Internacional de Música Clássica de João Pessoa – que não deveria ser “de” João Pessoa, mas, “em”... – já na segunda edição, em dezembro do ano passado, esboça um possível resgate de valores que só através da Arte é possível vislumbrar.

Mais de vinte apresentações artísticas e algumas atividades didáticas mexeram com a rotina de pessoas ligadas diretamente à música ou que se envolveram por causa do evento em si. Dos vários momentos de alto nível que poderia contar, resolvo destacar a relação público-artistas pelos recitais que vi e ouvi de perto. A avidez das plateias que se esgueiravam por entre os bancos ou nas laterais da Igreja de São Francisco, do Mosteiro de São Bento, da Primeira Igreja Batista ou da Igreja do Carmo, e a disputa por lugares, sempre concorridíssimos, escancararam o valor que a sociedade paraibana – em especial o público da capital – dá à música bem feita (quer no sentido criativo quer no sentido interpretativo).

Faltou-nos, no entanto, mais música brasileira. Não podemos deixar de ter em mente a gama variadíssima de compositores, grandes artistas que podem melhorar em muito futuras edições deste evento.

► Em uma intensa semana de boa música, vale a pena mencionar que os programas dos recitais foram muito bem escolhidos com obras de extrema expressividade. Faltou-nos, no entanto, mais música brasileira. Não podemos deixar de ter em mente a gama variadíssima de compositores, grandes artistas que podem melhorar em muito futuras edições deste evento. Também, apesar da esforçada equipe de produção, a montagem de cada concerto carecia de uma logística que beneficiasse o público e satisfizesse o seu ávido anseio por ver os músicos bem além de ouvi-los (tablados, sobretudo nas igrejas católico-romanas que são de nave reta, ajudariam bastante!).

Ainda assim, os concertos renderam bons momentos de fruição que, sem dúvida alguma, com melhor empenho logístico propiciará em futuras edições – e porque não já esperar para a próxima... – melhores e mais intensos momentos de contato com a música. Na noite do dia 2 de dezembro, tivemos na Igreja de São Francisco um primoroso recital com três obras fortes de três grandes nomes da música representando três nações: Robert Schumann, César Franck e Sergei Rachmaninoff. Sob a interpretação dos jovens Anna Fedorova ao piano e Benedict Klöckner ao violoncelo, o público presente – alvoroçado na primeira parte – pode apreciar uma interpretação fina.

Benedict tem um som doce, sereno, e sabe fazer música de uma maneira íntima, entregando-se plenamente em duo com o piano a quem escuta, interage e funde o som de seu instrumento, potencializando-o pelas ressonâncias e harmonias em cada obra.

Anna, com seu exuberante som, fez um “breve milagre” naquela noite ao tirar consistentemente som belo de um instrumento ruim, transportando-nos não só para próximo destes três grandes baluartes da música centro-europeia do século XIX, mas também, nos fazendo imaginar como seria e até onde iria em seu toque se estivesse em um bom piano. O ponto alto da noite

foi a *Sonata* de Rachmaninoff; a plateia havia sido diminuta e a concentração aumentada, levando-nos e enlevando-nos a outros patamares de percepção.

Noutro concerto – o do dia 4 -, também na Igreja de São Francisco, tivemos a paraibana Juliana Steinbach – a quem o Estado deve reconhecer e convidar com frequência, para o bem daqueles que amam a música – que aliou-se a seis outros músicos estrangeiros para apresentar duas obras ao público. A primeira obra, o *Trio* para piano, fagote e oboé do francês Francis Poulenc, sem grandes arroubos na performance, desprendeu a alguns dos bancos graças ao espirituoso senso de humor do compositor que, na maioria de suas obras, de fato, mexe com o ritmo de maneira graciosa e envolvente. Em seguida, trouxeram-nos o presente de ouvir uma das mais conhecidas obras do vienense Franz Schubert: o Quinteto *A truta*. A peça leva o nome por usar o tema da canção *Die forelle*, e tem a formação menos usual com a adição do contrabaixo num quarteto de cordas com arco e piano. A interpretação careceu de um ou dois ensaios a mais para o alcance da sublimidade porque os instrumentistas eram bons, a obra é de fácil assimilação tanto do público quanto tecnicamente, mas requer – como a grande parte das obras de Schubert – intimidade interpretativa compartilhada. Ainda assim, ouviu-se um Schubert por vezes singelo e estrófico e, por vezes, misterioso e bucólico.

Cabe a nós requerer mais e mais apresentações de nível artístico profícuo para que aguce-mos nossa percepção e possamos estender os momentos de enlevo que só pela música é possível: que o Festival tenha tradicionalmente lugar no calendário não só da cidade, mas dos circuitos culturais da região e que sirva de lição para o reconhecimento dos músicos paraibanos e do extenuante trabalho que é o devotar-se à arte dos sons. ✦

Sam Cavalcanti é mestre em Música e membro do Laboratório de Composição Musical (Compomus) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mora em João Pessoa (PB)



O sonho do pardal

Thiago Lia Fook Meira Braga

Especial para o *Correio das Artes*

Quando eu era menino, minha mãe e meu pai compraram uma casa com quintal e porão em um bairro que ainda era afastado do centro da cidade. Rua tranqüila, vizinhos sem filhos. Meu irmão e eu éramos as únicas companhias um do outro, mas não tínhamos os mesmos interesses. Ele caçava fantasmas no porão, eu assobiava aos passarinhos no quintal.

Mas os passarinhos eram todos muito chatos. Os bem-te-vis viviam só para si, cuidando de afinar sempre mais o gogó e cantar com sempre maior perfeição no começo de cada manhã. Os beija-flores voavam agitados e vaidosos de uma pétala para outra e só paravam diante de poças de água, para apreciar as próprias penas. E os pardais eram brigões que só entendiam de bicar uns aos outros sem dó nem piedade.

O tempo foi passando e eu fui me cansando de não ser correspondido. Nunca trate como manteiga quem a trata como margarina. – dizia vovó a uma filha, tia Vera, que vivia com dor de cotovelo pelos cantos da casa.

Deixei os passarinhos pra lá e passei a caçar fantasmas com meu irmão. Mas não era um caçador bem sucedido. Ele via vultos amedrontadores que eu não enxergava, escutava vozes zombeteiras que eu não ouvia, corria de seres invisíveis que sequer me petelecavam a orelha. Então, minha mãe e meu pai o levaram a um médico em outra cidade, ele passou a tomar umas pílulas e deixou de ver fantasmas.

Mas foi ficando distante e eu, sozinho. Até que um dia vovó me levou ao que me pareceu uma escola e me explicou que eu passaria a freqüentar um curso ali. Não entendi muito bem do que se tratava na época, mas logo passei a assistir aulas com uma senhora de cabelos brancos e voz estridente que me mandava decorar pequenos textos e ler frases de um livro exótico.

Eram ameaçadores e aterrorizantes os trechos que ela nos manda- ▶

▶ va ler. Eu me lembro de um que contava a história de um sábio que havia matado criancinhas apenas porque elas o tinham chamado de careca, e de outro que prometia lançar nas chamas de uma grande fogueira quem não acreditasse que todas aquelas histórias fossem verdadeiras. Comecei a cultivar minhocas.

Certa vez, acordei aos prantos e banhado em suor.

— Um monstro de sete cabeças está apitando a campainha! — berrei o motivo da cena à minha mãe assustada.

Naquela mesma noite, meu pai pôs fim às aulas com a senhora de cabelos brancos e voz estridente. Não quero perder outro filho! — eu o ouvi esbravejar mais de uma vez quando voltou para o seu quarto. Mas foi precisamente então que o proibido se tornou interessante e, sempre que ninguém estava por perto e a postos, eu tirava o livro do maleiro e corria com ele para o quintal.

Certo dia, estava lendo a história de um passarinho que não trabalhava, mas contava com a ajuda de um senhor muito poderoso que fazia sua feira, pagava as contas da sua casa e comprava todas as roupas e outros mimos de que ele precisava. Foi então que ouvi um barulho rasgar os galhos bem acima da minha cabeça, passar raspando por mim e correr em direção ao céu.

Eram dois pardais brigões.

Larguei o livro e fiquei observando a luta. Os dois trocaram bicadas, bateram as asas, trina-ram com fúria e, enfim, foram apartados pelo mestre Cansaço. Um voou para longe; o outro veio em minha direção, ventilou meu nariz e pousou no volume aberto sobre a grama. Esperei, estudei, expirei e, quando estava para enxotá-lo dali e voltar para dentro de casa, ele falou:

— Você não acha que esse passarinho é mais feliz que eu?

Senti o impulso de correr; porém, maior que o susto, foi a curiosidade. Entrei na conversa:

— Qual? O do livro?

E ele, grosseiro:

— Está vendo outro além dele e de mim aqui?

— Desculpe.



— Então, você não acha?

— Talvez...

— Talvez sim ou talvez não?

— Não sei.

E ele, impaciente:

— Já vi que você não sabe de nada. Esse tempo todo me observando e não consegue responder uma pergunta tão simples. Ó, céu!

— Você sabia que eu o observava?!

— Lógico! Somos pássaros, não burros.

— E por que nunca me disse sequer um bom dia?

— Você só ficava aí, olhando feito tonto. Alguma vez por acaso você mesmo me disse bom dia, boa tarde, boa noite ou qualquer um desses não-me-toques de uso humano?

Fiquei envergonhado, procurei o que dizer nas palmas das mãos e terminei encontrando uma saída no bolso.

— Mas você e ele não vivem da mesma forma? Acordam, cantam, beliscam frutas e dormem?

— Continuo vendo que você é um verdadeiro ignorante. Voando sobre esses telhados, descobri mais do seu mundo do que você do meu neste quintal. Escute

aqui, nosso mundo é tão diversificado quanto o seu. Eu não tenho um protetor como esse boavida do livro. Deve ser dos bandos do sul. Todos os dias, tenho que acordar, sacudir as penas e partir pra luta, senão morro de sede e de fome, isso se não me tomarem o galho, como aquele troglodita estava querendo fazer. Você viu. Aliás, testemunharia em meu favor se o caso fosse levado ao macho alfa?

— Vocês têm um chefe?

— Chame-o como quiser. Então, testemunharia? Ou preciso implorar?

— Claro, claro.

— Então, estamos conversados. Se precisar, venho procurá-lo. Avento!

— O quê?!

E ele, já tomando distância:

— Avento! É como dizemos adeus.

Passei o restante da tarde preocupado. Será que estava ficando igual ao meu irmão e logo mais começaria a tomar comprimidos? Corri ao quarto do meu pai, escondi de volta o livro debaixo do cobertor, tomei banho mais cedo do que de costume e resisti com bravura às investi- ▶

- das do pessoal da casa para descobrir o que havia acontecido ou estava para acontecer de tão grave.

“Menino em silêncio, sinal de tumulto.”

Até que veio a noite, sobreveio a madrugada e sucedeu a

Bicada na janela:

— Ei! Psiu! Acorde!

Mal abri os olhos, levei a asada.

— Vocês não têm jeito. Estou aceso desde a aurora. Venha cá, abra a janela.

Levantei com preguiça, caminhei aos tropeços e puxei o ferrolho.

— Que é?

— Escute aqui, estive pensando: você conhece um meio de entrar em contato com o passarinho do livro?

— Não.

— Como eu sou inocente! É lógico que você não saberia, porque você não tem nenhuma resposta para as minhas perguntas.

Ofendido e ainda anestesiado pelo sono, senti um impulso dar um salto de dentro da minha cabeça, comandar o meu braço e bater a janela contra o bico do pardal, que foi jogado para longe. Então, ouvi uns passos vindos do corredor, passei o ferrolho e corri para a cama. Alguém abriu a porta, espiou o quarto e voltou a trancá-la. Fiquei ali matutando o que poderia dizer ao pardal para melhorar minha reputação. Até que:

— Ei! Psiu! Volte!

Um vulto desceu sobre minha testa e a fez latejar.

— Tome!

— Por que isso?

— Agora, estamos quites. Diga.

— Depois dessa, não deveria, mas vou dizer porque sou um bom menino. Eu sei onde trabalha a mulher que me deu o livro. Talvez ela possa

— Finalmente! É aqui perto?

Expliquei ao pardal onde ficava a espécie de escola, como se chegava até lá e o que mais ele exigiu em detalhes e inutilidades sobre a senhora de cabelos brancos e voz estridente e as atividades que ela me obrigava a fazer. Ele disse que tudo aquilo talvez fosse um bom preço a pagar pelo passaporte para a vida de rei do passarinho por ele invejado. Despediu-se de mim e voou.

Esperei por ele um, dois, três, quatro, cinco, seis dias. No sétimo, cansei e me dei conta de que, impaciente como era, o pardal já deveria ter viajado em direção à terra do outro passarinho, sem nenhum sentimento de gratidão por mim. Lamentei não ter tido a oportunidade de sequer perguntar o seu nome, mas me lembrei da filosofia de vovó sobre a man-

teiga e a margarina. E deixei aquilo tudo pra lá.

Umás semanas depois, encontrei na rua a senhora de cabelos brancos e voz estridente que, por sinal, chamava-se Dorotéia. Primeiro, senti vergonha. Ela me daria uns cartões por ter sumido das aulas? Depois, senti alegria. Mas ela poderia me dar alguma notícia do pardal! Venci o temor, ignorei o risco e me aproximei dela com a intimidade que não havia e a ingenuidade que eu tinha:

— Dona Dorotéia, como vai?

Ela olhou para mim assustada, como quem não me reconhecia.

— A senhora recebeu a visita de algum pardal por esses dias?

Ela riscou as narinas no ar, acendeu o pavio dos olhos e disparou balinhas de chumbo da língua.

— Então foi você, seu moleque?! Eu sabia que isso era coisa de menino! Ah seu eu descubro quem é sua mãe! E o seu pai, quem é?! Você era da turma do sábado ou do domingo?! Pois fique você sabendo que aquele bicho me incomodou muito! Seguiu meus passos até minha casa, quebrou os vidros das janelas de tanto os bater, derrubou os livros das minhas estantes e chegou até a me dar umas boas bicadas! Aliás, boas que nada! Olhe aqui! Está vendo as marcas?! Ah, mas eu lhe dei um castigo bem dado. Armei uma cilada, preendi o atrevido na gaiola, colorí suas asas com o que tinha à mão e o vendi na feira por lebre! Agora, é sua vez de aprender a

Corri. Corri o quanto e aonde pude, até que cansei e chorei. Chorei de remorso, pensando em como havia contribuído para o pardal terminar enjaulado quando só queria melhorar de vida.

Quis descobrir para onde havia sido levado, encontrar uma forma de libertá-lo e fazê-lo ir ao encontro do passarinho. Mas me lembrei do meu irmão, de como essa história causaria pânico em minha casa. E decidi silenciar.

Mas sempre pensei no pardal, nas grosserias que deve ter trinado contra mim, nas lamentações que deve ter gorjeado por seu exílio, no último pio que a essa altura dos anos já deve ter dado. E porque ontem voltei à casa do meu pai para organizar suas coisas trinta dias depois da sua morte e encontrei no maleiro o livro do passarinho boavida, decidi contar essa história para exorcizá-la de mim. Cria-me o leitor. Ou não. ▀

Ofendido e ainda anestesiado pelo sono, senti um impulso dar um salto de dentro da minha cabeça, comandar o meu braço e bater a janela contra o bico do pardal, que foi jogado para longe.

Thiago Lia Fook Meira Braga é escritor. Em 2010, publicou *Poesia natimorta e versos sobreviventes* (Ed. Bagagem). Tem contos, crônicas e poemas publicados nas revistas *Blecaute* e *Germina Literatura*, no jornal *Contraponto* e no *Correio das Artes*. Mora em Campina Grande (PB)

Quando Daniel sentiu saudade

Diego de Oliveira

Especial para o *Correio das Artes*

O celular tocou às vinte e três horas e o início do quarto filme que Daniel começara a assistir naquele dia de chuva rala e sem graça. Ela sentou-se na cama, coçando os olhos ainda fechados. “Que horas?”, perguntou. “Onze”. “Droga”, reclamou, levantando-se de um salto. Hora dos remédios. Daniel voltou a atenção para o filme. Aquela cena, ele sentado olhando para a tela do computador enquanto ela escolhia comprimidos no banheiro era esmagadoramente rotineira. Chegava ao ponto de ser um clichê mais batido que os carros importados que explodiam em colisões nos filmes que Daniel assistia. Seria deprimente, mas não o era, porque os dois não percebiam a gravidade do problema.

Daniel há um ano sofria de insônia e não havia se dado conta disso. Dizia-se notívago, sou amante dos silêncios, produzo melhor de madrugada, argumentos de semelhante espécie, mas não via em seu reflexo as profundas olheiras, os quilos que ganhara por sedentarismo e gula, que contrapunham o preocupante início de uma esqualidez facial aos vinte e sete, resultado das madrugadas enevoadas pelos vinte cigarros que fumava antes do sol nascer. Ele não percebia. Ao passo que Gabriela não enxergava sua compulsão por medicamentos, que consumia com a voracidade de uma leoa sobre um naco de carne crua, e que justificava com as mesmas desculpas de sempre, a faculdade, o trabalho, minha rotina, e daí adiante. Vocês sabem bem como é, acredito. Ela não queria perceber.

Desse modo iam os dois, na marcha rápida da existência. Ele vendo filme e ela nas pílulas. Entravam jovens e de mãos dadas nos costumes nebulosos da vida a dois, que

os levariam secos e sem amor, à velhice e, naturalmente, à cova.

Ela volta do banheiro. Sem dar uma palavra, deita-se de costas para o namorado e, em poucos minutos, adormece. Foi então que Daniel sentiu saudade. Olhava para as costas de Gabriela (a respiração lenta e compassada fazendo seu corpo subir e descer, inspiração e expiração, contrai e relaxa), quando o peso da falta turvou-lhe a vista. Os carros foram explodir longe, levando consigo o computador, o quarto e tudo que havia ao seu redor. Começou a chorar.

Sentiu falta da casa pequena dos pais, dos parentes - próximos em distância, mas infinitamente distantes de sua vida -, sentiu falta do moleque inocente que havia sido e que, certa vez, chorara por partir ao meio um caranguejo de andada. Por fim sentiu falta de Gabriela. “Para onde ela foi?”, pensava. “Onde havíamos perdido um ao outro, a ponto de não mais ser possível nos acharmos?”. Lembrou-se de uma frase que lera em um livro do Millôr: “Viver é perder amigos”. Era a mais pura das verdades. Enquanto se deitava - de costas para Gabriela - sem enxugar as lágrimas, privilégio único dos lugares íntimos nos quais nos abrigamos para dormir, Daniel compreendeu que a saudade não tinha nada a ver com o tempo ou a distância física dos outros, e sim com a perda total de todas as coisas no curso natural da vida. Quanto mais se vive, mais falta. Saudade era verbo no infinito. Sinônimo de viver. ✖

Diego de Oliveira é escritor. Estreou em livro este ano com *Gato Pardo - Notas sobre o início de uma vida ébria*, publicado em parceria com O Sebo Cultural. Mora em João Pessoa (PB).



A eficiência do DNIT

E escrevo esta crônica para criticar os maus brasileiros que têm o péssimo costume de falar mal do nosso país, das nossas instituições e do governo, de um modo geral. Que o governo às vezes erra, não há dúvida. O governo é formado por homens, e a perfeição, até onde sei, é um atributo dos deuses. Os erros do governo, portanto, podem e devem ser criticados, pois a crítica construtiva, dirigida a ideias, programas e ações, e não a pessoas, termina agindo como uma graxa que lubrifica a engrenagem da máquina pública. Mas é preciso, a bem da justiça, reconhecer e elogiar quando o governo acerta, sobretudo quando demonstra, em certos setores, uma eficiência que supera todas as nossas expectativas.

É o caso, por exemplo, do nosso Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes, o DNIT. Esta autarquia federal possui um extenso rol de atribuições, de modo que só poderei mencionar, no reduzido espaço desta crônica, uma delas, aquela em que a eficiência é realmente incontestável e pode dar uma medida de qualidade no cumprimento das demais – a cobrança de multas por excesso de velocidade em nossas rodovias. Para que esta eficiência fosse alcançada, o DNIT desenvolveu um método simples, mas que, aplicado com rigor, em seus mínimos detalhes, obtém resultados verdadeiramente espantosos, dignos dos países de primeiro mundo.

O método baseia-se em dois prin-

cípios básicos, o da “confusão” e o da “surpresa”. No primeiro caso, o DNIT altera, em intervalos curtos e irregulares de determinada rodovia, os limites máximos da velocidade permitida. Assim, num determinado ponto, o limite é de 80 quilômetros por hora; duzentos metros adiante, cai para 50; trezentos metros depois, sobe para 60, baixando logo em seguida, em menos de 100 metros, para 40 e depois subindo de novo para 60 quilômetros por hora – e assim por diante. Todos esses limites são, obviamente, anunciados com placas de sinalização, pois o DNIT, como eficiente órgão público que é, também zela pelos princípios constitucionais da publicidade e da transparência. Ao mesmo tempo, equipamentos de aferição de velocidade, com capacidade para fotografar os carros, são escondidos em locais estratégicos, preferencialmente num trecho entre duas placas distintas, de maneira que os maus motoristas, confusos com os limites anunciados, terminam sendo flagrados em um ou outro ponto. Este princípio da confusão é otimizado com a aplicação do segundo princípio, o da surpresa. Basta deixar o asfalto bastante danificado nesses trechos em que os limites de velocidade são alterados. O mau motorista, surpreendido aqui e ali por um dos inúmeros buracos da pista, e preocupado em não cair em outro, termina desviando sua atenção das placas, aumentando, assim, o número de infrações por excesso de velocidade. ▶

Um dos requintes do DNIT é escolher trechos específicos das rodovias federais para aplicar o seu método, de maneira que não possa ser acusado de má-fé por algum desses maus brasileiros a que me referi de início, e que costumam ser, também, motoristas recalcitrantes e relapsos. Quem quiser comprovar o que digo, basta viajar na BR-101, do Recife até a capital da Paraíba. Do Recife a Goiana, município da zona da mata norte de Pernambuco, o método é aplicado à risca, sobretudo entre os municípios de Abreu e Lima e Igarassu; ao ultrapassar a divisa dos estados, porém, o motorista irá encontrar, na Paraíba, um asfalto excelente e uma sinalização uniforme, indicando limites de velocidade tecnicamente compatíveis com cada trecho da rodovia. Só não aconselho viajar entre Recife e Igarassu à noite, pois o DNIT caprichou tanto, na aplicação do seu método, que em determinados trechos da rodovia as falhas do asfalto não são simples buracos, mas verdadeiras crateras, de maneira que, ao dirigir no escuro, o motorista estará correndo verdadeiro risco de vida.

Mas o melhor de tudo é que a eficiência do DNIT está fazendo escola. A prefeitura do Recife, por exemplo, vem aperfeiçoando ainda mais o método usado pelo DNIT para cobrar multas dos péssimos motoristas que trafegam por tão organizada cidade. Na Av. Marquês de Olinda, o limite máximo de velocidade caiu recentemente para 30 quilômetros por hora, logo após a sinalização de 40, existente a poucos metros da conversão que se deve fazer para entrar nela, vindo da Av. Alfredo Lisboa.

A julgar por mim mesmo, que aos 48 anos de idade e 30 de direção nunca havia cometido qualquer infração de trânsito (reitero: nunca!), e agora vejo duas multas por excesso de velocidade sobre a minha mesa, o método tem se mostrado bastante lucrativo. Em uma das multas, recebida justa-



ILUSTRAÇÃO EXCLUSIVA DE MANUEL DANTAS SUASSUNA PARA A COLUNA NOVO ALMANAQUE ARMORIAL

mente ao trafegar pela Av. Marquês de Olinda, o equipamento da prefeitura registrou que eu desenvolvia a exorbitante velocidade de 37 quilômetros por hora! Ou seja: Usain Bolt, a pé, andaria mais rápido do que eu, de carro.

Foi só depois dessa multa, aliás, que compreendi a boa intenção do atual prefeito do Recife, ao enviar para a Câmara Municipal, no início da sua gestão, um projeto de lei, logo aprovado, que impede a circulação de veículos de tração animal na cidade. Não fosse assim, os motoristas iriam logo perceber que andar de carroça seria mais vantajoso do que andar de carro, pois não pagariam IPVA e o quilo do capim é mais barato do que o litro da gasolina. Como

as leis da economia são determinantes, a cidade iria se encher de carroças, o que certamente prejudicaria a ambiência cosmopolita da velha capital pernambucana.

Sem contar que o cidadão, que já não pode caminhar direito nas calçadas, por causa da quantidade de cocô de cachorro que há nelas, também não poderia andar nas ruas, que ficariam ainda mais sujas do que as calçadas, salpicadas, aqui e acolá, daqueles enormes e inconfundíveis toletes de bosta de cavalo. ✖

Carlos Newton Júnior é poeta, ensaísta e professor da Universidade Federal de Pernambuco. Mora em Recife (PE)

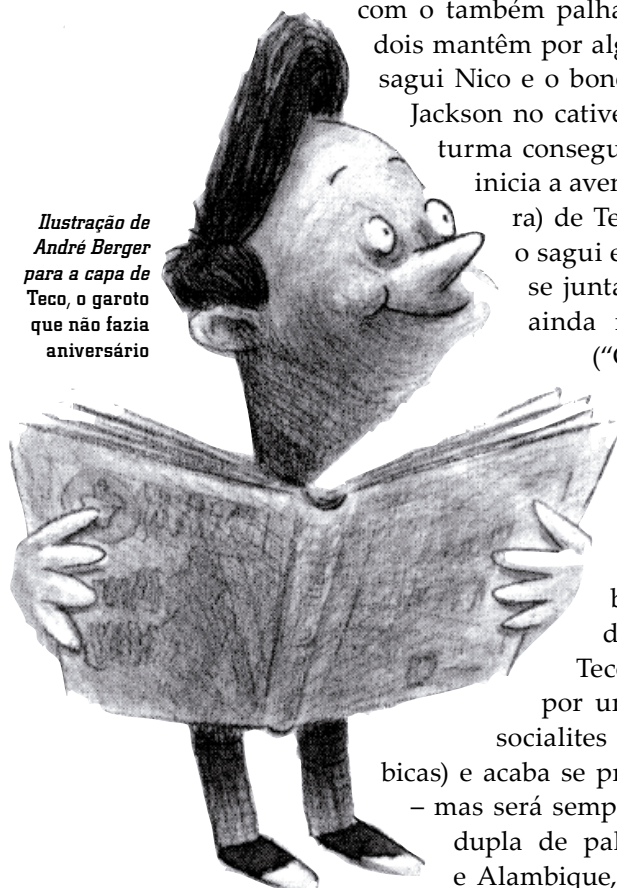


Anotações

sobre romances (7)

Teco, um rebelde garoto da classe média paulistana, que não gosta de aniversários nem de crianças, de repente se vê atraído e faz amizade com o palhaço Cachacinha (conhece-o num supermercado). Cachacinha dá um porre (de cachaça, obviamente!) no garoto, planejando sequestrá-lo (“A ideia era simples. Deixaria o garoto escondido na perua até que fosse a hora de ligar para os pais dele e pedir o resgate”). Cachacinha tem parceria com o também palhaço Alambique. Os dois mantêm por algum tempo Teco, o sagui Nico e o boneco inflável Máicol Jackson no cativeteiro, mas logo essa turma consegue escapar – e aí se inicia a aventura (ou desventura) de Teco, que, junto com o sagui e o boneco, termina se juntando a uma turma ainda maior no Babelão (“Cearenses, alagoanos, pernambucanos, baianos. Tinha até gente de fora, uns uruguaios e uns bolivianos”). O Babelão fica na degradada Cracolândia. Teco vai ser acolhido por um tempo por duas socialites (um casal de lésbicas) e acaba se projetando na mídia – mas será sempre perseguido pela dupla de palhaços Cachacinha e Alambique, que jamais demom-

Ilustração de André Berger para a capa de Teco, o garoto que não fazia aniversário



vem a ideia de sequestrar o garoto para assegurar o resgate. Eis, em síntese, o enredo de *Teco, o garoto que não fazia aniversário*, que Marcelo Mirisola assina com Furio Lonza. O romance troca sinais, tornando-se uma espécie de história juvenil às avessas. É muito divertido, demolidor, com um narrador assumidamente sarcástico. Há ataques para todos os lados, atingindo várias instituições e sujeitos sociais: família, mídia, políticos, pedagogos, PMs, acadêmicos, socialistas etc. A sociedade brasileira que aparece na narrativa de Mirisola e Furio não se sustenta, é inviável, sem qualquer centro – seus hábitos sobram em canalhice e desfaçatez. E é sobretudo sob o signo da desfaçatez que os autores terminam provocando no leitor um riso que nunca mascara o asco – o velho asco que sentimos daqueles que edulcoram seus discursos para melhor perpetuar as cracolândias que nos habitam desde sempre. Nesse sentido, a narrativa de Mirisola e Furio é certa, não perdoa. ✦

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



QUER SABER? ENTRE NUMA BIBLIOTECA E ABRA OS OLHOS

Que tal um dedo de prosa com Machado,
um cafezinho com Clarice,
uma conversa animada com Zé Lins?

Quando você entra, uma biblioteca
abre um mundo de novos conhecimentos
e de novos horizontes.



ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DA PARAIBA

BIBLIOTECA ODON BEZERRA
PRÉDIO DO MEMORIAL PARLAMENTAR
Segunda, das 14 às 17h30
Terça a Quinta, das 8 às 12h e das 14 às 17h30
Sexta, das 8 às 12h

www.al.pb.gov.br
[@legislativopb](https://www.instagram.com/legislativopb)

A UNIÃO






121

anos

2014
uma nova História
para uma nova
A UNIÃO.

Reserve seu anúncio (83) 3218.6526
Faça a sua assinatura (83) 3218.6518

 **A UNIÃO** Superintendência de Imprensa e Editora

 www.paraiba.pb.gov.br  Twitter > @uniaogovpb  jornalauniao.blogspot.com