

FUNDADO POR ÉDSON RÉGIS
EM 27 DE MARÇO DE 1949

Correio das Artes

Junho 2015 - ANO LXVI N° 4

Surges ao sol em mim

O dia em que Ariano viu o destino no
caderno de Manuel Dantas Suassuna,
com mote de Fernando Pessoa



O Sesc, mantido e administrado pelos empresários do Comércio de Bens, Serviços e Turismo, visa o bem-estar social dos trabalhadores do terceiro setor, seus familiares e dependentes.

Mas o público atendido pelo Sesc é muito maior. Abrange também as populações da periferia de cidades de pequeno, médio e grande porte, que são assistidas pela entidade através de parcerias com o poder público e empresas privadas.

• Educação • Saúde • Cultura • Lazer • Assistência •



 Fecomércio PB

 Sesc



122
Anos





2015

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 |    [uniaogovpb](https://www.facebook.com/uniaogovpb) |  uniaogovpb@gmail.com

www.pb.senac.br



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

O Assinalado

O escritor e dramaturgo Ariano Suassuna encantou-se, em julho do ano passado, levando consigo a certeza de que tinha no seio de sua própria família um legítimo herdeiro e continuador de sua obra: o artista plástico Manuel Dantas Suassuna, o segundo varão de uma prole de seis rebentos.

Em abril, o próprio Dantas assinou a curadoria da exposição *Em nome do pai*, na qual reuniu obras dedicadas a Ariano e Zélia de Andrade Lima, sua mãe. A mostra homenageia o autor do *Romance da Pedra do Reino* e do *Auto da Compadecida*, às vésperas de se completar o primeiro ano de sua passagem.

Em nome do pai foi realizada em Recife (PE), com direção de arte e programação visual de Ricardo Gouveia de Melo, texto de Adriana Victor e fotografia de Geyson Magno. Imagens da matéria de capa desta edição foram gentilmente cedidas por Geyson e João

Manuel Dantas Suassuna é um dos artistas contemporâneos de maior expressividade, fiel depositário da poética armorial, cujos horizontes estéticos amplia.

Carlos Beltrão, cinegrafista de *Pelo Caminho Sagrado*.

Dantas pintava desde criança, mas, de certo modo, na juventude, errava pelo mundo, em busca de uma identidade profissional, até ter um de seus cadernos es-

colares descobertos por Ariano. Nos desenhos e esboços que rabiscara, Ariano viu o que o destino reservara para o filho: o dom, para ser um grande artista.

Ariano apoiou o projeto artístico de Dantas até o seu último dia entre nós. Este correspondeu à mão estendida do pai, transformando-se em um dos artistas contemporâneos de maior expressividade, fiel depositário da poética armorial, cujos horizontes estéticos amplia, através da linguagem plástica.

Para ter acesso às chaves que abrem a porta da pintura de Dantas, faz-se necessário conhecer o mínimo de alguns universos diretamente relacionados ao artista, a exemplo da história de sua família e a vida e obra de seu pai. Intentamos facilitar o percurso, com uma extensa reportagem sobre a sua trajetória.

O Editor

♦ índice



ARTES

A pintura de Manuel Dantas Suassuna mostra que os artistas ligados ao Movimento Armorial não vivem presos por uma camisa-de-força estética.



MEMÓRIA

O poeta, professor e pesquisador Carlos Newton Júnior, em entrevista exclusiva, explica por que a obra de Ariano Suassuna é feita de futuro.



POESIA

O professor Expedito Ferraz Júnior assina o prefácio-ensaio do novo livro de W. J. Solha, *Deus* e outros quarenta *problemas*, a ser publicado ainda este ano.



LIVROS

Escritores comentam a importância do livro *O arco e a lira*, do mexicano Octavio Paz, cuja publicação está prestes a completar 60 anos.



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

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

Secretário Est. de Comunicação Institucional
Luís Torres

Superintendente
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

Foto da capa
Geyson Magno

Ilustrações e artes
Domingos Sávio, Tonio e Livia Costa



O sol à sombra

ARTE, AMOR, ARMA, ARDOR, CHAMA, CLAMOR, REVOLTA E ORAÇÃO: A PINTURA DE MANUEL DANTAS SUASSUNA CELEBRA A CULTURA BRASILEIRA E FAZ UMA CORAJOSA RELEITURA DA ESTÉTICA ARMORIAL

*Ave Musa incandescente do deserto do Sertão!
Forje, no Sol do meu Sangue,
o Trono do meu clarão:
cante as Pedras encantadas
e a Catedral Soterrada,
Castelo deste meu chão!*

William Costa
wpcosta.2007@gmail.com

Os versos da epígrafe que ilustra esta reportagem estão na apresentação que Ariano Suassuna faz do *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, publicado, pela José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, em

1971, e fazem uma referência explícita ao universo marcadamente seco e ensolarado, o Sertão da Paraíba, dentro do qual o prisioneiro e protagonista-narrador da obra, Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, desfiará o novelo de suas terríveis memórias.

A esse ambiente está ligado o artista Manuel Dantas Suassuna, filho de Ariano, mas as cores "solares" não dominam sua paleta telúrica. Dantas caminha na noite penumbrosa da memória e à sombra do sagrado. No documentário *Ariano: Suassunas* (2013), de Claudio Brito, ele admite que o quadro de maior luminosidade talvez seja o que pintou, com predominância de tons amarelos, para homenagear sua mulher, Denise Suassuna, que pratica meditação.

O sagrado se faz representar, na pintura de Dantas, entre outros símbolos, pelos Cristos crucificados e os corações - ora encimados por cruces, ora apunhalados. Também pelas figuras quase angelicais, poucas, e as muitas "aparições" - personagens difusas que aludem à morte, à transcendência, e que parecem lutar contra o esquecimento, reivindicando presença e redenção - em certos casos, até mesmo vingança -, no mundo dos vivos, pela memória.

A figura de Antonio Conselheiro é recorrente, representando a influência que, através da ascendência paterna, recebeu de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Mas não só isso. Significa o compromisso do artista no sentido de



colaborar na destruição do falso mito em que transformaram Antonio Vicente Mendes Maciel, líder do Arraial de Canudos, talvez a maior experiência comunitária da História do Brasil, depois do genocídio indígena e do quilombo de Palmares.

Entre tantas figuras emblemáticas – o rei português Dom Sebastião, por exemplo –, Dantas se retrata no centro de suas telas, perfilando-se do mesmo modo que os insurretos, ressuscitados e trabalhadores anônimos, como vaqueiros e caçadores, transfigurados. Uma maneira de dizerem que estão ali, firmes, fortes, altivos, imortalizados na única forma capaz de relativizar a decomposição do sangue e enfrentar o tempo, com suas armas de

destruir memórias, que é a arte.

A tinta escorre pela tela como o tempo age sobre a vida, ameaçando tudo olvidar em uma massa compacta, monocromática, sob a qual as formas figurativas se diluíam. Um mundo. Um tempo. Uma cultura que vai desaparecer, inexoravelmente. Mas as figuras resistem e estão presentes, ou melhor, sugeridas, mesmo nos momentos em que o artista adentra o labirinto do inconsciente, a abstração, para um purgar-se, etapa do renascimento.

As abstrações também remetem a terras incendiadas – os plasmas calcinados pelas chamas do chumbo que derreteram sobre Canudos? As tonalidades são as do tempo e da morte – ferruginosas, oxidadas, e não obedecem a

planos ou linearidades. É na figuração que se tornam mais evidentes as referências topográficas, culturais, artísticas e religiosas relacionadas ao Reino do Sertão – casas, serras, lajedos, armas, mortos, caixões, cruzes, cemitérios etc.

Acima de tudo, a arte de Dantas tem um compromisso com o Brasil, com a arte, a cultura e as aspirações maiores do povo. A jornada do artista, no plano da estética e da religiosidade, representa a procura por respostas às perguntas fundamentais, relacionadas ao ser e estar no mundo, que motiva todo ser humano, não importa o tempo e o espaço ou a condição social. É outro cavaleiro andante, erguendo alto o pendão do sonho, de insígnias armoriais.



“TRISTE DOS PAIS
QUE NÃO VÊM
SEU FILHO IR
ADIANTE DELES”.

*Um dos últimos registros
fotográficos de Ariano com
o filho Manuel, antes do
encantamento do escritor*

DITADO POPULAR

Em abril, o pintor Manuel Dantas Suassuna realizou, no Shopping RioMar, em Recife (PE), talvez uma de suas exposições mais difíceis. Não pela complexidade das obras, o conceito ou a arquitetura da mostra, mas pela carga emotiva que ela continha. Embora também dedicada à mãe, Zélia de Andrade Lima, a exposição *Em nome do pai* homenageia o pai do artista, Ariano Suassuna, no primeiro ano da morte do escritor, ocorrida em 23 de julho de 2014.

“Na verdade, a mostra aconteceu através de um convite do pessoal do Shopping RioMar, que queria fazer uma homenagem a papai e me cedeu um espaço muito grande, a partir do qual foi que eu pensei a exposição. Ela não estava nem pensada para acontecer, e nem da forma que aconteceu”, revelou o artista, em entrevista exclusiva ao *Correio das Artes*. O título da mostra foi sugerido pelo professor e poeta pernambucano Carlos Newton Júnior.

Dantas havia pensado em *Aras do pai*, para título da exposição, mas acatou a opção oferecida por Carlos Newton, amigo de sua família e, hoje, o maior conhecedor da vida e obra de Ariano. “*Em nome do pai* ficou, simbolicamente, extraordinário”, reconhece o artista. A mostra reúne as obras que Dantas pintou para Ariano,

desde a década de 80. Ele recebeu um convite para trazê-la à Paraíba, mas, na data da entrevista, nada estava confirmado.

O Acervo de *Em nome do pai* contém, pelo menos, duas obras muito caras a Dantas: *São João Batista Degolado*, de 1986 (ao vê-la, Ariano convenceu-se de que estava diante de um verdadeiro artista), e um tríptico que homenageia os avós paternos – João Suassuna e Rita de Cássia –, além de fazer referência a monumentos-símbolos da vida e da arte do pai, como a Pedra Bonita, no Sertão de Pernambuco, e a Fazenda Acahuan, no Sertão da Paraíba.

Outro destaque da mostra são telas da série que Dantas pintou, em Taperoá, a partir de 2006, quando estava na cidade, junto com o diretor Luiz Fernando Carvalho, participando do processo de adaptação do *Romance d’A Pedra do Reino*, para o cinema. A partir dessa experiência, Dantas instalaria, em um casarão do século 18, em Taperoá, a Oficina Cabeça de Cabro, nome sugerido pelo pai – o filho havia pensado, inicialmente, em Cabeça de Bode.

Percebe-se que Dantas procura conter a emoção, quando fala ou ouve falar no pai. Tarefa difícil. Afinal, os laços que uniam Ariano à família foram tecidos no amor, na lealdade e no respeito, mútuos. Ariano guiou pela mão o filho, na tortuosa estrada da vida e da arte. Emprestou-lhe apoio incondicional, mesmo nas

DOCUMENTO DE INAUGURAÇÃO DA OFICINA CABEÇA DE CABRO, REDIGIDO POR ARIANO SUASSUNA

Nesta data, 13 de agosto de 2011, damos por inaugurada a Oficina Cabeça de Cabro, confiada a um de nós, Manuel Dantas Suassuna, artista que é o único apto a levar adiante a obra de seus Pais: nas artes plásticas, seu poder criador é bem maior do que o deles, cumprindo-se, entre os três, o ditado popular que afirma “Triste dos pais que não vêem seu filho ir adiante deles”.

Por isso, é com a maior alegria que subscrevemos o presente Termo-de-Abertura, dando a Oficina por iniciada.

Taperoá, 13.VIII.2011

fases em que o rebento titubeava, mas só sossegou quando se convenceu de que estava diante de um de talento genuíno, e não de um mero imitador.

Em um trecho do texto intitulado “A pintura de Dantas”, Ariano, depois de discernir as três grandes linhas que balizam a trajetória artística do filho, afirma categoricamente: “Em Dantas Suassuna, aparece, de modo singular e forte, a unidade cultural da América Latina em geral, do Brasil em particular. O parentesco que nos une a toda arte que se faz no Terceiro Mundo, a Rainha do Meio-Dia do meu universo literário”.

O final não deixa margem para dúvidas, quanto ao sentido da arte (a deles, pelo menos): “Sabemos o que nosso país espera de seus artistas, de modo que, quando o possível não basta, nós tentamos também o impossível. Porque este chão, este húmus, esta terra poderosa, ao mesmo tempo estranha e familiar – a nossa – nós lhe somos fiéis e a ela permanecemos irremediavelmente ligados, mesmo que nem sempre tenhamos disto uma clara consciência”.



Cristo morto, de Hans Holbein (1497?-1543), pintor alemão, mestre do retrato no Renascimento

DAS ESTRANHAS "OPÇÕES DE VIDA" À DESCOBERTA DA ARTE

Dos seis filhos de Ariano Suassuna e Zélia de Andrade, o segundo varão, Manuel Dantas Suassuna, é, talvez, o mais inquieto e indeciso. A inquietação, ao que parece, continua sendo uma de suas características mais fortes, mas a indecisão, frente a tantos caminhos, foi superada ainda na juventude, ao ser alertado, por uma consciência ainda sutil, de que seria o legítimo herdeiro e continuador, no plano das artes plásticas, da obra do pai.

Dantas – como é mais conhecido entre os amigos e familiares – quis ser de vaqueiro a piloto de avião. No *Ariano: Suassunas*, ele revela, dando boas risadas, que um dia também almejou ser mendigo e ladrão. Zélia confidenciava a Ariano suas preocupações com as estranhas “escolhas” do jovem Dantas -, mas o pai não levava a sério e sempre tinha uma resposta bem humorada para as “opções de vida” do filho. Hoje, percebe-se que era pura intuição.

O que Dantas ainda não sabia, era que, por desígnios que a razão não alcança, fora também marcado com o “Selo

do Sol”, para, assim assinalado, cantar, com suas tintas e pincéis, a beleza e o desatino da “Raça castanha e sagrada”, em nome de quem, no sonho do sono acordado, foi erguida, por outro rei sem cetro e coroa, castelo e catedral imensos. Teve que sair de casa, também, para cruzar “o Tabuleiro pedregoso” e conquistar o que por ele “for decifrado”.

Portanto, para chegar ao cerne da pintura de Dantas, se é que isso é possível, é necessário conhecer os universos relacionados ao artista, a exemplo da história de sua família, o nobre metal dos laços sanguíneos, o conjunto da obra do pai, o meio ambiente físico, social e cultural do Sertão e a História do Brasil, com ênfase na Guerra de Canudos. No plano da literatura, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e Miguel de Cervantes são fundamentais.

No que diz respeito às artes visuais, é fácil reconhecer “arquetipos” rupestres na pintura de Dantas, como também, respeitando-se as singularidades diferenciadoras, algum traço comum a figurativos brasileiros, a exemplo de certo Iberê Camargo. Mas, na história pessoal do artista, têm relevância retratos de mortos e seres angustiados: a fotografia de “Che” Guevara (Marc Hutten?), o *Cristo morto*, de Hans Holbein, *O grito*, de Edvard Munch...

O assassinato do avô de Dantas, o então deputado federal e ex-presidente da Paraíba, João Suassuna, a 9 de outubro de 1930, no Rio de Janeiro, em consequência dos conflitos e perseguições que se sucederam ao conjunto de fatos que entra-



De cima para baixo, Euclides da Cunha (1866-1909), Miguel de Cervantes (1547-1616) e Guimarães Rosa (1908-1967)

ria para a História com o título de “Revolução de 30”, imprimiu um caráter trágico à poesia, ao teatro e ao romance de seu pai, que só viria a fazer concessão ao riso após conhecer Zélia, a romã de seu pomar.

O sebastianismo e a resistência popular às agressões do poder constituído, de que são exemplos os massacres de Pedra Bonita (1838), a Guerra de Canudos (1896-1897) e a Guerra do Contestado (1912-1916), são temas caros à literatura de Ariano. Mas a base, como todos sabem, é a cultura popular, notadamente a de matriz nordestina. E o cenário, embora não exclusivo, é o Sertão espinhento, poeirento e pedregoso, onde brilha o “Sol malhado do Divino”.

Sertão das cruzes – à margem das estradas, no dorso dos lajedos, nas costas dos pagadores de promessa, no cume dos montes, sob as naves das igrejas, por trás dos muros dos cemitérios. O Sertão do gado de ancas marcadas a ferro e fogo. Sertão de índios caras-de-pedra, “de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens”. Sertão pata de “Onça-Parda” e dente de “Onça-Malhada”. Sertão da Moça Caetana.

Dantas cresceu em dois “hemisférios” diametralmente opostos, do ponto de vista cultural e geográfico: o urbano (representado pela cidade grande do Recife, no Litoral de Pernambuco) e o rural (representado pela cidade pequena de Taperoá, no Sertão da Paraíba). Estudava na capital pernambucana, mas passava as férias nas fazendas da família, tornando-se um súdito leal do Reino Solar dos Cariris Velhos, por obra e graça dos avós, dos pais e dos tios.

Em Taperoá, Dantas caçava, pescava, cavalgava, ia ao circo, lia folhetos de cordel e ouvia os poetas repentistas e suas



1967. Aldeia de La Higuera, Bolívia: militares exibem o corpo do guerrilheiro “Che” Guevara



O grito, do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944), precursor do expressionismo na Alemanha

A terra e a história, a arte e a cultura, o sangue e o sagrado, a morte e o enigma, o tempo e o espaço, a memória e o esquecimento seriam elementos temáticos da arte de Dantas.

violadas. Aos poucos, dominava os segredos da caprinocultura, vindo, mais tarde, a substituir o pai na sociedade de criação de cabras da Fazenda Carnaúba, propriedade de seu tio Manuel Dantas Vilar Filho, o Manelito. Sem saber, bebia “o Fogo na taça de pedra dos Lajedos” e caminhava “no Inconcebível”, na “Fronteira do Enigma”.

O casarão da Rua do Chacon, 328, Casa Forte, Recife, onde Dantas viveu a maior parte de sua vida, era um verdadeiro “centro cultural”. Não bastasse a companhia do pai e da mãe, sempre produzindo arte, recebiam com frequência a visita de artistas da música, da dança, do teatro, do cinema etc. Em *Ariano: Suas-sunas*, Dantas cita os ensaios do Quinteto Armorial, para ilustrar o contato permanente com a arte, estabelecido dentro de sua própria casa.

Desse modo, a terra e a história, a arte e a cultura, o sangue e o sagrado, a morte e o enigma, o tempo e o espaço, a memória e o esquecimento seriam elementos temáticos constitutivos da arte de Dantas. Uma pintura de traço expressivo, transcendente, identitária nas cores, nas formas e nos assuntos, vinculada aos preceitos armoriais, porém aberta enquanto instrumento de diálogo crítico do artista com o mundo convulsivo que o rodeia e inquire.

O DEDO DE QUIXOTE APONTA PARA O DESTINO DO MENINO

Dantas esteve na capital paraibana, em maio, para assistir à exibição de *Pelo Caminho Sagrado: Andante*, segundo filme da trilogia documental de Cláudio Brito. Foi no auditório do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), em Jaguaribe, local da projeção, que ele concedeu a entrevista que subsidiou esta reportagem sobre a sua trajetória artística e o projeto que o levou a seguir os passos de Antonio Conselheiro.

Dantas afirmou que pintava desde criança, mas somente viria a se firmar como artista a partir da década de 80. Contou que, certo dia, parou para pensar qual seria a imagem mais antiga que sua memória guardava, relacionada à sua condição de artista. Lembrou-se, então, que, quando somava apenas quatro ou cinco anos de idade, levado pelo irmão (Joaquim, falecido em 2010), ia ao gabinete do pai para folhear, extasiado, um exemplar de *Dom Quixote*.

“Eu acho que nem lia ainda. E já me fascinava pelas gravuras do *Dom Quixote* (ele, com certeza, se referia à edição ilustrada com gravuras do francês Gustave Doré). Então já era o artista que estava ali, inconscientemente”, ressalta. Mas foi aos 17 anos que Dantas, indeciso sobre os rumos que tomaria após concluir o ciclo de educação secundária, teve o seu potencial artístico finalmente “descoberto” ou “reconhecido” pelo implacável olhar crítico do pai.

Os cadernos escolares de Dantas eram divididos ao meio. As páginas da primeira metade registravam as atividades de classe. As da segunda se transformavam em suportes de dese-

nhos. “Quando papai viu aquilo ali ele disse: ‘Rapaz, aqui tem um caminho pra gente trabalhar. Você gosta desse negócio que está fazendo, de desenhar? Você acha que é uma profissão que pode querer seguir?’ Eu disse: acho que sim”. Estava aberta a porteira.

A partir daquele dia, Dantas começou a trabalhar como pintor. “Papai me pagava uma bolsa, como pagou até ir embora, até se encantar, para que eu pudesse ter o direito de trabalhar em paz”, relembra. “Então, desde 17 anos venho trabalhando a sério com pintura. A partir da década de 80 foi que eu comecei a pensar e sonhar com pintura, exclusivamente. Vou fazer 55 anos agora em outubro, então eu já tenho um bocado de tempo”, ressalta.

Com a chancela do pai, Dantas trabalhou três anos com o pintor José de Barros, parente seu, que lhe ensinou técnicas de desenho e, principalmente, de gravura em metal, que era o seu forte. Depois foi trabalhar com o mentor da Oficina Cerâmica Francisco Brennand, onde passou seis anos. “Então essa aí foi a minha base. Eu digo que a minha universidade foram esses dois artistas. E a pós-graduação foi em Taperoá, quando eu decidi ser pintor, mesmo”, destaca.

O “AFASTAMENTO” ARTÍSTICO E GEOGRÁFICO DO PAI

Enquanto inúmeros artistas, das mais variadas vertentes, buscavam o convívio direto com Ariano, no sentido de apreender e aplicar os fundamentos da estética armorial em suas obras, Dantas sentiu que precisava fazer o caminho inverso, ou seja,



Manuel Dantas Suassuna cursou duas “universidades” de arte: José de Barros e Francisco Brennand, mas diz que a pós-graduação foi em Taperoá (PB)

afastar-se, artística e geograficamente, do pai, para ter liberdade de escolha, no sentido de criar sua própria identidade. E assim o fez, recebendo, também nessa fase de sua carreira, total apoio de Ariano.

Essa liberdade de criação per-

mitiu a Dantas avançar na proposta do Movimento Armorial, iniciativa artística que eclodiu na década de 70 e que teve em Ariano o seu principal ideólogo. O Armorial defende uma arte erudita brasileira erigida com elementos da arte popular. “Papai admirava em mim a liberdade que eu tinha de criar novas linguagens para o Armorial. É como se eu estivesse fazendo uma releitura daquilo tudo que aprendi como pintor”, esclarece.

Quem imagina que a pintura de Dantas, por ser armorial, é, por exemplo, estritamente “xilográfica”, tomar-se-á de susto ao se deparar com telas, tecnicamente falando, identificadas com o que fazem os pintores relacionados ao que se convencionou chamar de “arte contemporânea”. “É que, geralmente, as pessoas tendem a dizer que quem está ligado ao Movimento Armorial está preso a uma determinada linha”, critica o artista.

E prossegue no mesmo diapasão: “Primeiro, você tem que estar preso a alguma coisa. Preso a um pensamento. Você tem que ter alguma coerência com o que você está fazendo. E, ao mesmo tempo, é uma coisa difícil ter a liberdade de criar. Agora, os únicos artistas que são cobrados para seguir uma linha são os armoriais, ao mesmo tempo cobrados e ditos conservadores, ou ditos ‘presos’, entendeu? Mas não é, de jeito nenhum”, reitera.

Em um dos episódios de sua coluna “Novo Almanaque Armorial”, que assina, mensalmente, no *Correio das Artes*, intitulado “Manuel Dantas Suassuna e a tipologia ‘Armoial’”, Carlos Newton Júnior debruça-se, exatamente, sobre a arte (pintura, desenho, cerâmica, escultura etc.) de Dantas, citando, para início de conversa, dois exemplos que, segundo o escritor, roboram “a ideia de que o novo, em arte, sempre surge a partir da tradição”.

Carlos afirma que a obra de Dantas é permeada de contemporaneidade e “profundamente armorial – nos temas, no aspecto emblemático das suas composições, na expressividade das formas, na pincelada vigorosa de sua pintura não-linear e em tan-



Cristo morto, outra imagem recorrente na pintura de Manuel Dantas Suassuna



Tríptico que Manuel Dantas Suassuna dedicou ao pai, quando este completou 70 anos. No centro do quadro, referências à fazenda Acauhan e aos avós paternos João Suassuna e Rita de Cássia

tos outros elementos que evidenciam a procura consciente de um tipo de beleza que se contrapõe, em essência, ao predomínio da racionalidade e do despojamento como fundamento da harmonia”.

Dantas chama atenção para a literatura do pai – também acusada de “arcaica”, “conservadora” etc., no plano da linguagem -, que, segundo ele, é altamente contemporânea, completamente transgressora. “Um Cristo negro na década de 50, não é verdade? Quer uma coisa mais moderna do que isso?”, provoca, referindo-se à personagem Manuel (Nosso Senhor Jesus Cristo), do *Auto da Compadecida*, de 1955, a mais famosa comédia de Ariano.

O artista confirma a influência que a literatura exerce sobre a sua obra. “Eu fui criado num ambiente literário muito forte. Na minha última exposição eu prestei homenagem aos três escritores que eu acho que são importantes para a formação do Brasil: Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. E ela (a pintura) tem alguma coisa de diário, também. O escritor faz anotações diárias, eu pinto coisas diariamente, também”, compara.

Dantas foi morar em Taperoá na década de 80. Criava cabras, mas não largava telas e pinceis. A pintura assumiu tal relevância, que retornou ao Recife, em meados daquela década, para “acompanhar os artistas contemporâneos”, conforme revelou em *Ariano: Suassunas*. Estreou, oficialmente, com uma exposição em 1986, e nunca mais parou de pintar e de expor. A mais recente foi *Em nome do pai*, mostra que homenageia o pai, no primeiro ano de sua morte.

Ele esclarece que o Sertão representa, para ele, o que o Taiti representou para o Gauguin. “Ele teve que sair daquele ambiente francês, para mudar a cor de seus quadros. Ele tinha que conviver com aquela energia, com aquele espaço. É o que acontece comigo, no Sertão e no Recife, lugares onde eu crio minhas obras. Eu tenho uma ligação maior com o Sertão, porque a minha obra não tem nada de urbano. Bem dizer, é uma obra ligada diretamente ao campo”, assinala.



Nesta pintura, as referências ao universo mágico da literatura de cordel são mais evidentes



O sagrado também está representado na pintura de Manuel Dantas Suassuna na forma de emblemáticos corações



A PEREGRINAÇÃO "PELO CAMINHO SAGRADO"

Dantas confessa que ficou muito impressionado com a história de Antônio Conselheiro, que conheceu não só através de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que leu na biblioteca do pai, como também pelas observações feitas por Ariano, chamando a atenção do filho para a importância do caminho percorrido pelo "O peregrino", saindo de Quixeramobim, no Ceará, até chegar a Canudos, na Bahia, onde fundou o histórico arraial, destruído pela República.

Percebeu que, deitando um olhar plástico sobre a jornada de Antonio Conselheiro, poderia descobrir novas maneiras de refletir o Brasil, através da arte. Complementou a leitura de *Os Sertões* com as de *O Rei dos Jagunços* (1899), de Manoel Benício, *Quase biografias de jagunços: o séquito de Antônio Conselheiro* (1986) e *Cartografia de Canudos* (1997), de José Calasans. "Então a partir daí foi que surgiu esse caminhar, esse olhar do caminhante, que é o projeto 'Pelo Caminho Sagrado'", explica.

Acompanhado do fotógrafo Geyson Magno e do programador visual Ricardo Melo Dantas, tudo documentado pelo diretor Claudio Brito e o cinegrafista João Carlos Beltrão, Dantas, em "Pelo Caminho Sagrado", se propõe a fazer uma revisão da história de Canudos e, como foi dito antes, uma desmistificação e desmitificação de Antônio Conselheiro. A equipe segue a pé, visitando igrejas e cemitérios, entre outras obras fundadas ou reformadas pelo peregrino.

Entre outros locais, a trupe

já esteve no Santuário da Santa Cruz, em Monte Santo, nas ruínas da antiga Canudos – hoje, criminosamente, sob as águas do Açude de Cocorobó – e diante do "cruzeiro que se encontrava em frente à 'Igreja velha' do arraial de Belo Monte e hoje se encontra num pequeno museu", conforme assinala Carlos Newton Júnior em "Pelo caminho sagrado", título de outro episódio de seu "Novo Almanaque Armorial", no *Correio das Artes*.

Já a ideia de caracterizar-se como peregrino, para seguir "Pelo Caminho Sagrado", segundo Dantas, surgiu espontaneamente. Mas, ele assegura, o personagem cumpre a função de sentir o universo de uma maneira, digamos assim, independente do artista plástico. É como se tentasse descobrir que tipo de reflexão fazia "O peregrino", andando por aqueles lugares ermos. E qual o pensamento que pode surgir sobre o Brasil, nesse exato momento.

"O artista sai em busca desse caminho, que, na verdade, como eu cito ali (refere-se ao documentário de Claudio Brito), está localizado, geograficamente, de Quixeramobim, no Ceará, a Canudos, na Bahia – prossegue Dantas –, mas é o caminho espiritual de todos nós, o caminho sagrado nosso, de refletir o Brasil, de olhar o Brasil. São os caminhos que a gente está querendo buscar, compreender para onde nós estamos indo", conclui. ■

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





CABEÇA-RETRATO

Raul Córdula

A arte de Manuel Dantas Suassuna sempre foi ligada à terra, especialmente ao Cariri da Paraíba, à cidade de Taperoá, onde ele e seu pai, o escritor Ariano Suassuna, possuem uma casa-oficina chamada Oficina Cabeça de Cabro. É em Taperoá que Ariano baseia grande parte de sua obra literária e teatral. Sua forte personalidade artística por muito tempo se debruçou sobre as criações gráficas e pictóricas de Dantas, pois além de escritor Ariano é um artista gráfico de peso, tendo mesmo influenciado outros artistas mais jovens pela força criativa do seu traço e pelo significado de sua arte voltada para a expressão telúrica.

Chamo à atenção para algo importante no imaginário nordestino que é recorrente no trabalho dos dois: os desenhos de ferros para marcar o gado que se utiliza na região do Cariri paraibano. Criando novos desenhos, ou recriando os antigos eles compõem uma coleção de símbolos e sinais próprios para uso de suas criações. Não por acaso, mas por sua vivência no Cariri, a obra de Dantas é também eivada de sinais rupestres comuns na região. Recordo de uma oficina que organizamos em Campina Grande nos idos de 1990, ao lado de artistas da categoria de Alexandre Nóbrega, José Patrício, Rodolfo Athayde e Chico Pereira, intitulada Visões da Pedra do Ingá. Vimos a pintura de Dantas harmonizada simbolicamente com aquele universo mágico.

A inquietação de Dantas não permitiu que ele se limitasse ao pincel, à tinta e aos suportes planos, em determinado momen-

to ele foi ao âmago da terra, à cerâmica, onde trabalhou em Tracunhaem ao lado Joelson, embora o clima messiânico de sua obra se mantivesse intacto. As últimas pinturas de Manuel Dantas Suassuna são, porém, um grito de liberdade. Não um grito contra seu estado, contra as imagens criadas no decorrer de seu trabalho, mas sim um grito de atenção: Atenção! Ao pintar o Nordeste estou pintando o mundo! E com isto ele se colocou no contexto da arte contemporânea brasileira – sim, porque não pensar na nacionalidade da arte? Seremos, por acaso, globalizados? Esta mentira, por acaso, já se tornou verdade?

Nas pinturas que vemos nesta série mostrada pela Galeria Arte Plural Dantas utilizou a fotografia como suporte da pintura de forma materialmente objetiva. Ele pintou sobre fotografias. Até aí nenhuma novidade, mas não é de novidade que estamos falando, estamos falando de qualidade, de criação simbólica inserida na história. Dantas pintou autorretratos na forma de fotografias 3X4, e intitulou esta exposição de Cabeça-Retrato metáfora de sua própria identidade envolvida com o universo religioso e a realidade brutal. Os ex-votos fazem parte deste seu mundo, e foi num livro de fotografias de ex-votos de autoria de Mário Cravo Neto que ele encontrou, no texto de apresentação de Mário Barata, o título desta mostra. Ele então pintou sobre seus retratos impressos em telas. Entre as camadas de tintas, a transparências das cores, as texturas das pinceladas e as aguadas

habilmente aplicada, sua imagem flutua em clima denso e expressões profundas. Ele se fez fotografar de meio corpo, em telas quadradas de um metro de lado, em pé em telas de dois metros por dois. A fotografia é pintada como se pentimento, ou melhor, algo que ele tinha pintado antes e se arrependeu, e então pintou por cima outra coisa. Derivado da palavra arrependimento, pentimento tornou-se o termo para significar estes vestígios de pintura sob pintura, certamente descobertos por restauradores e conservadores de museus em suas rotinas de trabalho. Manuel Dantas, porém, já utilizava o pentimento como linguagem, já incorporava seus arrependimentos ao resto da pintura, deixando furos na camada posterior da tela para deixar transparecer o que havia no fundo. A fotografia como pentimento é um recurso contemporâneo tratado como meio, não como fim, pois para ele a pintura é o principal elemento da obra.

Nas telas quadradas, sobre a repetição do fundo figurativo, ele executou um singular estudo de pura pintura, seguindo ou não o tema formal da figura impressa. Não há como descartar a ideia do pano de Verônica, da toalha manchada de sangue na caminhada de Jesus. Pode-se ver a tinta que escorre, vermelhos sobre verdes, surpresas da gestualidade espontânea do artista. E vêm as telas onde ele posou em pé e deitado, com dois metros por um. Uma dessas obras refere-se à história, história da arte e história do homem como ser político. De fato, mesmo antes, com as citações iconográficas de figuras messiânicas, como o Conselheiro, comum em vários quadros anteriores, e as inserções dos sinais ruprestres e dos desenhos dos ferros de gado, ele citava elementos de uma sociologia do sertão, mas também citava justiça, território, propriedade: eis seu lado político.

Uma dessas telas é a releitura de *Jejus Nazarenus Rex Iudeorum*, obra do pintor alemão Hans Holbein, um clássico da pintura religiosa europeia de 1521, que representa Jesus morto no Santo Sepulcro pintado numa tela de trinta centímetros de altura por dois metros. Na tela de Dantas está sua imagem deitado na mesma posição do Jesus, tendo o rosto com a barba muito semelhante ao da obra clássica. O artista traz o tema para a atualidade, para a imagem de Che Guevara morto numa fotografia que lembra o quadro de Holbein. O quadro de Dantas é uma transfiguração da obra de Holbein e da fotografia de Guevara, algo que percorre uma trajetória no tempo, portanto na história, no texto e no contexto. Sua figura como modelo, porém, provoca uma personificação icônica do tema.

FOTO: GEYSON MAGNO



As telas onde ele aparece em pé são uma homenagem, mais do que uma releitura, dos autorretratos que Edward Munch pintou durante sua longa vida. Ele gostava de se pintar em pé, numa pose sempre austera e autoritária que revela seu ego. Dantas aparece aí como um personagem típico, um retrato do homem resistente do sertão, forte, autoritário, senhor de seu território e de suas consequências, como foi o Coronal Zé Pereira na Guerra de Princesa que muito influenciou a revolução de 1930. Eis um artista nordestino no sentido lato do termo, e eis um artista brasileiro de sentimento universal.

(Texto da exposição *Cabeça-Retrato* que Manuel Dantas Suassuna realizou na Galeria Arte Plural, em Recife-PE)

Raul Córdula é artista plástico, professor e crítico de arte. Mora em Olinda (PE)

"A grande obra de arte NÃO ENVELHECE"

EM ENTREVISTA EXCLUSIVA, O ESCRITOR E PROFESSOR CARLOS NEWTON JÚNIOR (FOTO) EXPLICA POR QUE A SUBSTÂNCIA DA OBRA DE ARIANO SUASSUNA É FEITA DE FUTURO. AOS 23 DE JULHO DESTE ANO, A MORTE DO AUTOR DO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO COMPLETARÁ UM ANO

Linaldo Guedes
linaldo.guedes@gmail.com

A obra de Ariano Suassuna é feita de futuro, uma obra cuja importância para a cultura brasileira é enorme e cujo legado ficará por várias gerações. Essa é a avaliação feita pelo escritor e professor-doutor Carlos Newton Júnior, um dos maiores estudiosos da obra de Ariano Suassuna, ao refletir sobre a importância do autor de *Auto da Compadecida*, para as letras nacionais. Ariano faleceu em Recife, no dia 23 de julho de 2014. Idealizador do Movimento Armorial e autor de obras como *Romance d'A Pedra do Reino* e *o príncipe do sangue do vai-e-volta*, foi um grande defensor da cultura de seu país.

FOTO SOBREPOSTA DE CARLOS NEWTON JÚNIOR: DANIELLA LIBÂNIO



Para Carlos Newton, o principal legado de Ariano Suassuna é a sua obra, "cuja importância, para a cultura brasileira, é enorme"

Como assinala Carlos Newton, em entrevista exclusiva para o *Correio das Artes*, Ariano não pensava apenas em uma "arte nordestina". Ele falava em uma "arte brasileira", na "arte popular brasileira", na "cultura brasileira" etc. "Nesse sentido, ele sempre se posicionou favoravelmente à procura, pelos nossos artistas, de uma identidade brasileira. Trata-se da questão do caráter nacional da arte, que, como bem afirmou Ferreira Gullar, é uma questão aberta e legítima, sobretudo em países periféricos, como o Brasil. A posição de Gullar, neste caso específico, acompanha a de Ariano", analisa.

Para Carlos Newton, o teatro de Ariano, muito antes das adaptações de suas peças para o cinema e a televisão, foi um teatro muito "popular". Um exemplo claro disso, é que o *Auto da Compadecida* foi e ainda continua a ser uma das peças mais encenadas da dramaturgia brasileira, no Brasil e no mundo. "Ao final da década de 1960, a peça já havia sido montada, com sucesso, em vários países, inclusive com edições do texto em polonês, inglês, espanhol, holandês e francês", destaca.

Ele ressalta, ainda, que desde que foi lançado, em 1971, o *Romance d'A Pedra do Reino* vem sendo considerado como um dos melhores romances, não só da literatura brasileira, mas da língua portuguesa. "Acredito que *A Pedra do Reino* forma, junto com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, uma espécie de tríptico literário que nos ajuda a delimitar uma ideia mais precisa da cultura brasileira. São três monumentos da nossa literatura, três livros indispensáveis para quem quer conhecer o Brasil verdadeiro e profundo. São obras que, inclusive, se complementam", comenta. A seguir, a íntegra da entrevista.

▶ Às vésperas de completar o primeiro ano da morte do escritor, qual o principal legado de Ariano Suassuna para as artes nacionais?

O principal legado de Ariano é a sua obra, cuja importância, para a cultura brasileira, é enorme. Este legado ficará por gerações, pois a substância da obra de Suassuna é feita de futuro. Não podemos esquecer que a peça *Auto da Compadecida*, para citar apenas um exemplo, foi escrita em 1955, por um jovem de

28 anos de idade. Ariano envelheceu e morreu, mas a sua obra não. A grande obra de arte não envelhece.

Como você vê o resgate da obra e as homenagens a Ariano Suassuna um ano após a sua morte? Tem conhecimento de eventos e produções culturais baseados na obra de Ariano ou em homenagem a ele?

Em se tratando da obra de Ariano, não se pode falar em "resgate", pois, a rigor, ela jamais

conheceu o ostracismo, coisa que, por circunstâncias alheias ao campo estético, pode até vir a ocorrer. É natural que nas datas de nascimento e morte de um grande escritor, de um grande artista, haja algum tipo de homenagem. Sobretudo quando estamos falando de alguém que foi tão querido pelo povo brasileiro. A revista *Hoblicua*, por exemplo, está com um número no prelo em homenagem a Ariano.

Ariano ousou em pensar ▶

► **num país diferente, onde a força do Nordeste se impõe no cenário nacional?**

Ariano não pensava em uma “arte nordestina”. Ele falava em uma “arte brasileira”, na “arte popular brasileira”, na “cultura brasileira” etc. Nesse sentido, ele sempre se posicionou favoravelmente à procura, pelos nossos artistas, de uma identidade brasileira. Trata-se da questão do caráter nacional da arte, que, como bem afirmou Ferreira Gullar, é uma questão aberta e legítima, sobretudo em países periféricos, como o Brasil. A posição de Gullar, neste caso específico, acompanha a de Ariano. Obviamente, como o Brasil é um país de dimensões continentais, a ideia de cultura brasileira deve partir do princípio de uma “unidade na variedade”. Ariano dizia que o seu sonho era que artistas de outras regiões do Brasil procurassem fazer, em relação à sua região, aquilo que os artistas armoriais estavam fazendo em relação ao Nordeste. Na visão de Ariano, toda obra universal é, antes de tudo, local, universalizando-se pela qualidade. É o caso do *Dom Quixote*, que está completando, este ano, 400 anos, considerando a segunda parte da obra, editada em 1615. Não há nenhuma outra obra que seja mais universal e mais local do que o *Dom Quixote*.

O Movimento Armorial tinha como objetivo criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste. Ariano conseguiu realizar esse objetivo?

Costumo dizer que um romance como *A Pedra do Reino*, uma música como a de Antônio Madureira e uma gravura como a de Gilvan Samico já bastariam para justificar plenamente o Movimento Armorial. Você tem, aí, exemplos, nos campos da literatura, da música e das artes plásticas, de grandes obras de artistas eruditos que partiram da cultura popular do Nordeste.

Até que ponto o assassinato do pai, João Suassuna, influenciou na obra de Ariano Suassuna?

Foi uma influência funda-

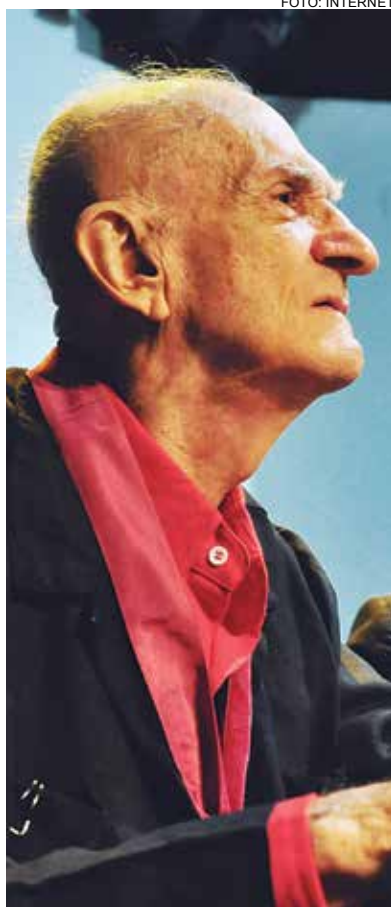


FOTO: INTERNET

“Ariano não pensava em uma ‘arte nordestina’. Ele falava em uma ‘arte brasileira’”, diz Carlos Newton

mental. O próprio Ariano reconhecia que toda a sua obra pode ser compreendida como um protesto contra a morte do seu pai e ao mesmo tempo como uma tentativa de recuperação da sua imagem. Ele afirmou isso inúmeras vezes, inclusive no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras.

Ariano morreu de bem com a mídia, digamos assim. Nos últimos anos de sua vida, sua obra tornou-se popular após adaptações para o cinema e pela Rede Globo. Você diria que o Brasil demorou a reconhecer a importância de Ariano Suassuna para a nossa cultura?

A pergunta leva a pensar que Ariano, em algum momento, es-

teve “de mal com a mídia”, o que, de fato, nunca ocorreu. O teatro de Ariano, muito antes das adaptações de suas peças para o cinema e a televisão, foi um teatro muito “popular” (no sentido de ter sido bem recepcionado pelo público). O *Auto da Compadecida* foi e ainda continua a ser uma das peças mais encenadas da dramaturgia brasileira, no Brasil e no mundo. Ao final da década de 1960, a peça já havia sido montada, com sucesso, em vários países, inclusive com edições do texto em polonês, inglês, espanhol, holandês e francês. Quando a televisão começou a se firmar no Brasil, Ariano foi convidado, a exemplo de outros dramaturgos que faziam sucesso à época, para escrever novelas e programas especiais. Ele não aceitou, pois percebeu que a televisão não estava em condições de respeitar a unidade que o seu trabalho já exigia, no tocante à integração entre texto, música, indumentária, cenários etc. Ariano já estava com a sua obra teatral consolidada, passando então a dar prioridade ao seu romance. Mais de trinta anos depois, no início da década de 1990, o diretor Luiz Fernando Carvalho chega à casa de Ariano decidido a adaptar suas obras para a televisão e com carta branca da Rede Globo. Quem, conhecendo o trabalho de Ariano e as suas posições estéticas, assistiu ou vier a assistir as adaptações que Luiz Fernando Carvalho fez de suas obras (*Uma mulher vestida de sol*, *Farsa da boa preguiça* e *A Pedra do Reino*), facilmente perceberá que não foi Ariano quem foi à televisão; a televisão é que foi até Ariano. Não há, portanto, contradição alguma no seu pensamento em relação à televisão. Mas, insisto, Ariano já havia sido reconhecido e consagrado pelo público e pela crítica teatral e literária muito antes de suas obras serem adaptadas para a televisão. A televisão, obviamente, o tornou mais conhecido do grande público, sobretudo daquela imensa parcela do povo brasileiro que não possui o hábito da leitura.

Onde a obra de Ariano mostrou mais força: na dramaturgia, no romance ou na poesia? ►

► A meu ver, Ariano conseguiu mostrar a mesma força criadora em todos os gêneros aos quais se dedicou. A sua poesia é tão grande quanto o seu teatro e o seu romance. Trata-se de uma poesia de técnica precisa, de grande apelo visual (não é à toa que alguns dos seus poemas deram origem a iluminogravuras), ligada ao espírito mágico e poético do romanceiro popular nordestino e ao mesmo tempo profundamente inserida na tradição erudita ocidental.

A propósito, por que a poesia de Ariano Suassuna é tão esquecida pelos estudiosos de sua obra?

É um problema de divulgação. A poesia de Ariano foi pouco editada, de maneira que o seu teatro e o seu romance terminaram causando certo sombreamento sobre a sua poesia. Trata-se, além disso, de uma poesia em boa parte hermética. Mas volto a lembrar algo que o próprio Ariano afirmou, em inúmeras ocasiões: a poesia é a fonte profunda de tudo o que ele escreveu. Conhecer a sua poesia é fundamental, portanto, para uma melhor compreensão do seu universo mítico e poético.

O *Jumento Sedutor* teria sido concluído antes da morte de Ariano. Em que pé está a publicação desta obra?

O livro foi, de fato, concluído. A questão da publicação aguarda decisões legais no tocante a organização do espólio, renovação de contratos com editoras, propostas editoriais etc.

O *Jumento Sedutor* reúne romance, teatro e poema, além de ilustrações do próprio Ariano. Você chegou a ler a obra? O que ela acrescenta ao universo literário de Ariano?

Ceguei a ler sim, até porque fui eu que digitei o romance para ele. Ariano me passava os manuscritos e eu o auxiliiei na empresa, digitando os capítulos e depois fazendo as modificações que ele sempre pedia. Por fim, a seu pedido, escrevi o texto da orelha. Em um artigo que escrevi e foi publicado na *Folha de S. Paulo*, ano passado, falei um pouco sobre a construção desse romance, que é, ao mesmo tempo, uma espécie de extensão e de súmula do seu

universo ficcional. Ele retoma *A Pedra do Reino*, que serve como uma introdução à obra, mas a narrativa é completamente diferente. É uma narrativa epistolar, na forma de cartas, e *Quaderna*, que é o narrador de *A Pedra do Reino*, passa a ser um coadjuvante, cedendo espaço a outro personagem que funciona como protagonista, Dom Pantero.

Falar nisso, o *Romance d'A Pedra do Reino* pode ser colocado em que lugar na literatura brasileira?

Desde que foi lançado, em 1971, o *Romance d'A Pedra do Reino* vem sendo considerado como um dos melhores romances, não só da literatura brasileira, mas da língua portuguesa. Sua fortuna crítica, portanto, é muito grande, no Brasil e no exterior. Particularmente – e já declarei isso em outras oportunidades – acredito que *A Pedra do Reino* forma, junto com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, uma espécie de tríptico literário que nos ajuda a delimitar uma ideia mais precisa da cultura brasileira. São três monumentos da nossa literatura, três livros indispensáveis para quem quer conhecer o Brasil verdadeiro e profundo. São obras que, inclusive, se complementam. A trama do *Grande sertão* foi extraída de um romance do romanceiro popular nordestino, a “Donzela que vai à guerra”, o mesmo romanceiro que representa a fonte inspiradora de boa parte da obra Suassuniana. Por outro lado, se em *A Pedra do Reino* há um predomínio dos valores ibéricos formadores da nossa cultura, em *Viva o povo brasileiro* predominam os valores negros e indígenas. Quanto à contemporaneidade de *A Pedra do Reino*, gosto sempre de citar uma frase do grande José Cândido de Carvalho, escrita em 1974. Dizia José Cândido que *A Pedra do Reino* estava trinta anos à frente do seu tempo, e que seria mais lida no ano dois mil do que naquele momento. Se pensarmos nas recentes adaptações do romance para o teatro (Antunes Filho) e para a televisão (Luiz Fernando Carvalho), veremos que essa opinião de José Cândido foi, na verdade, uma premonição. ■

Desde que foi lançado, em 1971, o *Romance d'A Pedra do Reino* vem sendo considerado como um dos melhores romances, não só da literatura brasileira, mas da língua portuguesa.

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



Mário de Andrade, quando se diz poeta

A poesia de Mário de Andrade é importante mas muito desigual. Importante na multiplicidade técnica e na variedade temática, espelhando nosso país histórica, estética e socialmente. Desigual porque a qualidade estética de seus livros oscila de um poema para o outro, ao longo de toda a sua produção poética.

Sabemos que nenhum poeta é bom em tempo integral. Quase sempre comete poemas menos expressivos. Diríamos, até, dispensáveis de serem publicados. Mas com Mário a coisa é diferente: ele é desigual em todos os livros de poesia. Foi incapaz de produzir um único bom livro do começo ao fim.

Comumente marcado por um subjetivismo que várias vezes escorrega para o romântico, Mário de Andrade deixa passar-lhe pelos vãos dos dedos a contundência que caracteriza a grande poesia. À exceção de alguns poemas, ou parte de outros, não conseguiu manter o vigor poético de Bandeira, de Cabral, de Augusto de Campos, ou mesmo de um certo Drummond. Sem dúvida ficou aquém destes. Mas é dono de uma obra tão variada e instigante que ainda hoje é uma pedra no sapato/no caminho dos leitores e estudiosos de literatura.

Sua narrativa, por exemplo, contém obras primas da nossa literatura como *Amar, verbo intransitivo* (1927), *Macunaíma* (1928) e *Contos novos* (1946). Isso, sem falar de profundos mergulhos no campo da cultura popular, legando-nos obras indispensáveis nas áreas de música, dança, etc. E aí não cabe compará-lo a Bandeira, Cabral, Augusto ou Drummond. Nenhum dos quatro produziu uma obra tão ricamente diversificada quanto ele.

Por isso, apaguemos a comparação feita com os outros poetas. Eu estou muito comparativo. Ainda há pouco, falando do caráter desigual de sua poesia, cheguei a escrever: chinfrim. Risquei chinfrim. Risquemos a comparação. Digamos somente um poeta desigual. E vamos à poesia de Mário. Sem comparações.

Se entendermos que a modernidade se caracteriza pelo descompasso entre a realidade e a sua representação; por uma consciência em crise e, ao mesmo tempo, consciente desta crise da linguagem, então Mário é moderno em vários momentos.

Mas, neste autor de tantos talentos, insisto, a poesia oscila muito qualitativamente. Podemos dizer que o Mário poeta manteve uma relação pendular com a estética, ora encharcando-a nos temas nacionais, ora ▶



Retrato de Mário de Andrade
pelo pintor lituano-brasileiro
Lasar Segall (1891-1957)

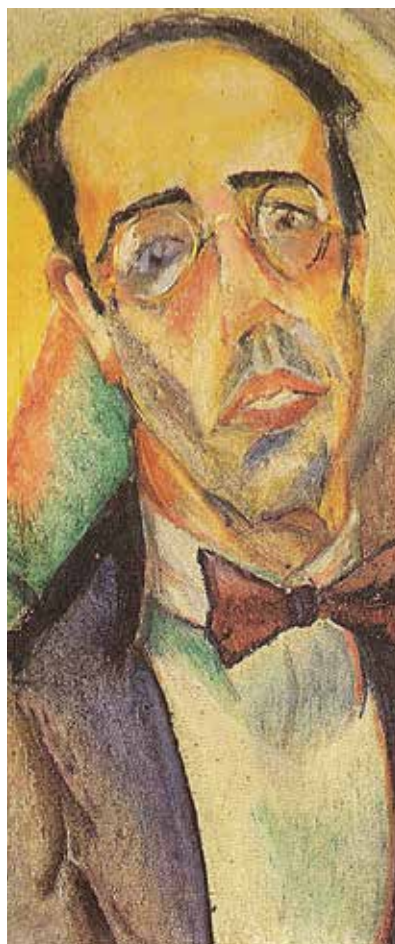
♦ atropelando-a nas técnicas vanguardistas importadas da Europa. Em sua poética, já nos lembra Álvaro Lins, o pensamento continuamente busca uma forma de expressar-se. Isso é moderno. Isso é próprio da poesia moderna. O ruim é que quase não deu certo com o Mário.

Os livros engajados (*Lira Paulistana* seguido de *O carro da miséria*, de 1946, p. ex.) sacrificam a forma poética em benefício de uma imposição ideológica: a consciência explícita de um eu problemático que se insere no mundo conflitante das lutas de classe.

Os poemas líricos, quando não caem num subjetivismo romântico constrangedor, ou num rebuscamento técnico e terminológico, acabam compondo o que há de melhor em sua poesia. Neles, um franco sensualismo invade os vocábulos e as estruturas dos poemas gerando uma dicção leve, graciosa, sedutora. Nestes momentos, uma musicalidade muito particular, que nasce e se desenvolve dentro de admirável coloquialismo e grande contundência, confere aos poemas líricos o tom harmonioso das obras bem feitas.

Mas quando um sentimento de brasileiro forçado e de gosto verde-amarelo duvidoso resvala para o pitoresco-pelo-pitoresco, cobrindo os poemas de rebuscamentos e preciosismos verbais, fica claro que o Mário quer vestir uma roupa nova para parecer moderno. Nós, leitores, perceberemos que tal roupa não lhe cai bem e, à semelhança da Candinha, na conhecida canção da Jovem Guarda, somos obrigados a falar mal do modelo do seu terno.

O afinco do compromisso de Mário com o modernismo acaba convertendo-se muitas vezes num empecilho à sua poética. Ela não flui. Alguma coisa fica fora da ordem. Fica o eu-lírico gravitando ao redor da linguagem – como se faz com um OVNI sobre o qual se discorre sem, no entanto, ter-se entrado nele. Esse eu-lírico lunático intercepta o poe-



Retrato de Mário de Andrade pela pintora brasileira Anita Malfatti (1889-1964)

ma e deixa os versos expostos em fraturas temáticas e técnicas não resolvidas. Resumo da ópera: a forma do poema resulta disforme & desinformadora.

No entanto, os olhos deste eu-lírico nunca ficam *looking for flying saucers in the sky*, como naquela canção do velho baiano. Atento ao cotidiano, atento a si mesmo, quando se insere no mundo – e em si – canta e grita as necessidades: suas e do Brasil.

O país, inicialmente retratado como novo, sensual, convidativo, transmuda-se, nos últimos livros em um país duro, marcado por opressões e recoberto pela miséria advinda da concentração do capital nas mãos de uma minoria. O mundo interior, inicialmente tinto pelas cores do entusiasmo, ao final já se mostra desbotado pelas experiências frustradas. Em ambas as fases temos uma

obra poética irregular mas inquietante.

Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me.

Costumo andar sozinho.

À primeira vista parecem versos caetânicos. Mas são de Mário. Ou de Pessoa. Ambos desancaram a necessidade de companhias. (Penso que localizamos as fontes Caetano na canção “Jeito de corpo”). Estes versos estão em um dos seus livros mais problemáticos: *Paulicéia desvairada*, de 1922. Um livro no qual as técnicas mais avançadas da vanguarda convivem com um tom parnasiano da linguagem. Ou, então, com enfoque romântico.

Felizmente este Mário pesadão da *Paulicéia desvairada* descontraí-se ao longo de sua produção. Já no livro seguinte, o *Losango cáqui*, o poema “37” diz:

Te goso!...

E bem humanamente, rapidamente.

Mas agora esta insistência em fazer versos sobre ti...

A consciência afrouxada de linguagem permite que a metalinguagem se processe num lirismo leve, cadenciado e pipocado por fino humor.

Ao trocar a generalização quase lunática de *Paulicéia desvairada* pela particularização singularizada do poema em questão, Mário de Andrade despoja a linguagem de seu peso (neo)parnasiano, de seu enfoque romântico e aproxima-a mais do objeto que canta. Supera o abismo que separa o objeto cantado do próprio canto empreendido, consciente dos limites desta empreitada poética. Este Mário é moderno. Este Mário é instigante. Ele existe. É preciso catá-lo aos pedaços em cada livro de poesia. ■

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

Terras do sem fim,

DE JORGE AMADO: O CACAU E O
LADO AMARGO DESSE FRUTO DOCE

Jéssica Pereira Gonçalves
Jaíne de Sousa Barbosa
Especial para o *Correio das Artes*

A literatura, assim como a maioria das obras de arte, constitui-se muitas vezes como uma forma criativa e assim sendo encantadora de representar de alguma maneira a realidade, anunciada pelas páginas da vida de certa forma cruel e sem muita cor. O texto literário, portanto, cumpre com a função de (re) apresentar essa realidade empregando a ela beleza e emoção. Isso não quer dizer que encontramos em toda obra literária uma realidade enfeitada, muitas vezes o real se mostra nas letras de maneira objetiva e fiel, mas a forma como o autor descreve esse real, através da linguagem, é o que faz toda a diferença e embeleza o que é feio. ▶

► *Terras do sem fim*, portanto é uma das muitas obras primas de Jorge Amado que aparece para o leitor como representação de uma dada realidade. Na obra em questão temos delimitada, nas páginas que compõem o livro, uma forte crítica social, crítica essa que fica clara no decorrer de toda a narrativa, nas temáticas abordadas, na própria constituição das personagens. O sangue, a violência narrada através das mortes das personagens, mostra como o autor se posiciona em relação a essa realidade violenta e cruel.

O presente ensaio propõe-se, portanto, a oferecer uma leitura sobre a obra, focando-se a delimitar a crítica social presente em *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, que apresenta ao leitor a vida nas terras do cacau, no século XX, dos proprietários das fazendas, dos trabalhadores, dos jagunços, das prostitutas, das donzelas. Ricos e pobres presos sob a mesma “maldição do cacau”.

De forma simples e objetiva, apoiando-nos em considerações cunhadas por alguns teóricos, como Candido e Guimarães, mostraremos, através de citações da própria obra, como essa crítica social é delimitada em *Terras do sem fim*. Para isso, analisaremos aspectos como a busca pelo poder, a dependência da terra e a ambição, constituintes marcantes da narrativa.

A história narrada por Jorge Amado, datada no ano de 1942, nada mais é do que a representação da vida daqueles que trabalhavam nas terras do cacau em anos anteriores. A trama é regada por uma forte crítica social e em cada linha narrada podemos sentir o poder da luta, do sangue e da ambição do homem que não teme a própria morte e a de outros, perde amores e arrisca o que tem de mais valioso: a vida.

O enredo gira em torno de Horácio e dos irmãos Badarós, que competem pela derrubada da mata do Serqueiro Maior. No decorrer da luta pela terra, encontramos diversas histórias cheias de encantamento, que trazem personagens com características peculiares e que se aproximam dos homens e mulheres



Terras do sem fim, de Jorge Amado, apresenta ao leitor a vida nas terras do cacau, no século XX

da época do cacau em Ilhéus, cheias de sonhos, frustrações, de perdas, alegrias e principalmente de sofrimento. Com toda sua maestria na escrita, Jorge Amado consegue capturar a atenção do leitor e o emociona, da primeira a última página, com a descrição sincera e real de um povo sonhador e corajoso, capaz de enfrentar os mais bravios desafios para ter uma vida melhor.

É impossível não realizarmos a leitura de *Terras do sem fim* sem associarmos à obra as noções acerca da crítica social, uma vez que toda a trama é marcada por críticas ferozes explícitas e implícitas à todos aqueles que viveram na época em que as plantações de cacau eram o meio de vida mais “viável” para os cacauicultores e seus empregados. Em depoimento, escrito por Costa, Jorge Amado faz um apanhado geral sobre sua obra e nos mostra que *Terras do sem fim* é surpreendente. O autor afirma que nas terras de Ilhéus e Itabuna foi buscar homens de uma rude humanidade para traçar com eles a saga da conquista da terra, a grandeza e a miséria dos coronéis e do latifúndio, o nascimento de uma civilização na boca dos rifles, de uma cultura massada na violência. Nos informa também que contou histórias de espantar, levantou o monumento de alguns homens que eram ao mesmo tempo fraternos e brutais, de normas estritas e impossível vilania, tratou das mulheres que mantiveram

alta a chama do amor onde só a morte comandava.

Para que venhamos organizar nossa pesquisa e nortear o que compreendemos sobre o texto, é necessário, portanto, que saibamos unir crítica à literatura. Não basta escolhermos o fato a ser criticado ou a instância social prevista à observação, mas é imprescindível que observemos ambos os fatores e analisemos se o objeto de destino apresenta elementos que permitam essa apreensão. A crítica é construída à medida que buscamos, com precisão para descrição, apontar o assunto, o tema ou pessoa e elencamos os tópicos a serem questionados, bem como Candido aponta no livro *Literatura e sociedade*, ao nos informar que quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias). ►

► Muitos são os elementos, presentes no texto literário, que compõem a crítica. Algumas narrativas apresentam problemas sociais, outras trazem conflitos religiosos, criticam temas que fizeram parte de séculos passados e ainda subsistem até os dias atuais. Muitos autores buscam expor de modo direto, com situações verídicas, e outros escolhem construir estórias para, por meio delas, apontarem determinados problemas; uma vez que muitas obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos, consistindo basicamente em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro.

Se analisarmos a obra como um todo, perceberemos que ela é construída em torno de algumas temáticas, e são essas temáticas que nos levam a compreender e observar como Jorge Amado desenvolveu a narrativa de modo a interligar cada conteúdo exposto no livro. Ao iniciarmos a leitura, percebemos que a busca pelo poder, as relações amorosas, proibidas ou não, entre as personagens, ambição em busca de desenvolvimento econômico, a dependência da terra e a violência na terra são as temáticas mais marcantes e em cada uma delas é visível a crítica ao homem que busca sobressair-se diante dos mais fracos, já que *Terras do sem fim*, como nos informa Guimarães, com certeza, denuncia “a exploração do homem pelo homem, a crescente miséria do proletariado, o desnível social e econômico”.

Antes de adentrarmos no enredo, percebemos que a própria constituição das personagens revela o que aqui chamamos de crítica à sociedade vigente. Temos em toda a narrativa a delimitação de dois grandes grupos sociais: o dos proprietários das terras do cacau, grandes, poderosos e temidos, e o grupo dos trabalhadores e jagunços, pobres, fracos e dependentes. Esses grupos têm suas especificidades que não mudam durante a narrativa, portanto não vemos, como poderia-se esperar, o grupo dos mais fracos alcançarem a ascensão social, os ricos continuam cada vez mais ricos e os



A obra de Jorge Amado (1912-2001) ganhou adaptações para cinema, teatro e televisão, foi tema de escolas de samba e traduzida para dezenas de idiomas

pobres cada vez mais pobres. Esse fato também é responsável por empregar à obra o tom realista, uma vez que essa desigualdade social foi e continua sendo um fator determinante, de um modo geral, da sociedade capitalista e mais especificamente do cultivo do cacau.

O amor vivido por alguns personagens dentro da obra também parece ser contaminado pela crítica. Ester, moça rica e estudada, é obrigada a casar com Horácio, mesmo ela odiando este homem rude e sem estudos, pois ele desempenha na obra o papel do grande capitalista, dominador e detentor de grande poder. Quando ela encontra o seu grande amor, não consegue vivê-lo por muito tempo, logo é acometida pela febre, que mata a todos, menos a Horácio, o grande

“deus” das terras do cacau. João Magalhães também opta por continuar nas terras dominadas por aqueles homens saguinários, por amar Don’Anna, mas principalmente por ambicionar sua herança. Então, notamos que o dinheiro e o poder também acabam interferindo, direta ou indiretamente, nos valores sentimentais das personagens.

Quanto ao enredo, é perceptível que um dos aspectos permeados de crítica social está relacionado ao poder. Durante todo o desenvolver do romance observamos a busca incessante de Horácio da Silveira e dos Irmãos Badarós em dominar não apenas o que diz respeito as suas referidas propriedades, mas tudo e todos que cercavam as terras. Portanto, todos os atos desenvolvidos por esses personagens visavam à conquista desse elemento. Embora percebamos que o dinheiro é o fundamento que move esses bravios homens, notamos que ele é importante, pois se constitui como o passaporte necessário para que se alcance o poder, dessa forma, quanto mais cacau plantado, mais dinheiro, mais reconhecimento, e consequentemente mais soberania.

Essa busca pelo poder faz com que esses anti-heróis matem e corram o risco de serem mortos também, como acontece com Juca Badaró, que é morto por Horácio ao final da narrativa. Esses homens sabiam do risco que corriam, mas a conquista do objetivo maior que os guiava (o poder) era maior do que o temor pela vida, o risco de morte não era elemento forte o bastante para barrar esses homens, feitos para liderar, como nos afirma Costa, ao deixar enfatizado que Sinhô, Juca, Braz, Horácio ganham na narrativa a dimensão de autênticos heróis épicos, como aqueles outros que povoam os cordéis nordestinos -desde Roldão, Oliveiros e os Doze Pares de França até os cangaceiros famosos. O próprio narrador se encarrega de citar trechos de cordéis imaginários celebrando as façanhas dos seus heróis.

Vemos então que esses homens são caracterizados, pelo físico e pelo comportamento ►



Fernando Torres e Carlos Kroeber contracenam em Terras do sem-fim, novela da Rede Globo

- ▶ dentro da narrativa, como verdadeiros heróis épicos que precisam do poder para reinarem nas terras de Ilhéus, e o cultivo do cacau e o domínio das terras de Tabocas, Ferradas e principalmente da mata do Serqueiro Maior é o caminho para essa conquista. E, portanto, tudo o que eles fazem, desde trapacear até matar é justificável pela causa maior, a conquista das terras do cultivo do cacau.

Posteriormente, vemos que a dependência à terra era imensa e esta configura-se também como uma crítica para com a sociedade da época, porque era essa dependência que fazia com que muitos homens permanecessem na mata correndo riscos de vida sem ao menos ter o retorno financeiro que esperavam, uma vez que ainda que grande parte do lucro fosse para os donos da terra, o cacau era a única fonte de renda viável em Tabocas e muitos homens dependiam do fruto ou dos trabalhos realizados na mata

para sobreviver, por isso não conseguiam sair da região. De início a cacauização era rentável, mas com o passar do tempo os cacauicultores viam que o perigo de ser assassinado e o roubo de terras tornava a vida ainda mais difícil, no entanto, isso não os amedrontava. O importante era ter o dinheiro que a mata poderia lhe dar, independente do que isso pudesse custar, como vemos no trecho que nos diz: O olho da piedade secou e eles ta olhando pra mata com o olho da ruíndade. Agora eles vai entrar na mata, mas antes vai morrer homem e mulher, os menino e até os bicho de pena. Vai morrer até não ter mais buraco onde enterrar, até os urubu não dar mais abasto de tanta carniça, até a terra ta vermelha de sangue que vire rio nas estrada e nele se afogue os parente, os vizinho e as amizade deles, sem faltar nenhum. Cada filho vai plantar seu cacauero em riba do sangue do pai.

É interessante pensarmos no posicionamento de Jorge ao denunciar a realidade. Se levarmos em consideração a visão de mundo apresentada na obra, perceberemos que, contrariamente à realidade predominantemente marxista, em que percebemos a tomada de consciência do herói sobre a opressão que se tem vivenciado; a luta contra essa opressão; o chamado de pessoas para lutarem contra a opressão, a luta pela liberdade propriamente e a vitória em que a classe opri-

mida triunfa, em *Terras do sem fim* o proletário não consegue a ascensão social, uma vez que a classe dominante continua com o poder das terras.

O mundo da obra é marcado pela luta e pela sobrevivência da terra e na terra. Vemos a história de homens e mulheres que trabalham para senhores do cacau em busca de melhor qualidade de vida; qualidade essa que não existe, uma vez que o lucro das plantações não vai para os trabalhadores, mas para os proprietários de terra. De modo realista, Jorge expõe um pouco do trágico, conforme afirma Almeida ao deixar exposto que sem prejuízo do tom realista dominante na obra, o autor se vale de alguns processos expressivos para instaurar na narrativa um sentido de fatalidade trágica, conferindo assim ao que seria apenas o relato de um entre muitos episódios das lutas travadas pela posse da terra um valor exemplar e uma dimensão verdadeiramente épica.

Outro aspecto a ser considerado e que está relacionado aos demais diz respeito à ambição. Desde o início da narrativa observamos que é essa ambição o motivo que faz as pessoas saírem de suas terras de origem para outra desconhecida e cercada de histórias cheias de violência e morte. Observemos um dos fragmentos da obra que confirmam essa hipótese: Outras terras ficam distantes, visões de outros mares e de outras praias ou de um agreste sertão batido pela seca, outros homens ficaram, muitos dos que vão no pequeno navio deixaram um amor. Alguns vieram por esse mesmo amor, buscar com que conquistar a bem-amada, buscar o ouro que compra a felicidade. Esse ouro que nasce nas terras de Ilhéus, da árvore do cacau. Uma canção diz que jamais voltarão, que nessas terras a morte os espera atrás de cada árvore.

Esses homens pobres e sem condição de melhorar de vida, veem em nas terras do cacau essa oportunidade de mudança. A ambição faz com que esses homens deixem suas famílias e histórias em busca de uma falsa verdade. Isso porque esses vão ▶



Através da literatura,
Jorge Amado divulgou e
imortalizou as belezas e as
histórias de Ilhéus (BA)

▶ para as terras do cacau, mas não conseguem voltar para suas antigas vidas, pois ficam presos por lá: “Dinheiro. . . Tá aí o que prende a gente. A gente chega, faz algum dinheiro, que dinheiro há mesmo, Deus seja servido. Mas é dinheiro desgraçado, um dinheiro que parece que tem maldição. Não dura na mão de ninguém.” Podemos afirmar, então, que a ambição é o maior mal desses homens, afinal eles são guiados por ela para o caminho da morte, seja em motivo da guerra, cravada entre os grandes senhores do cacau, ou pelas doenças, a febre era a principal delas.

Todas essas considerações preliminares construídas no decorrer deste ensaio visaram mostrar para o leitor como a crítica social está presente na obra *Terras do sem fim*. O livro, sem sombra de dúvidas nos apresenta uma história encantadora, mesmo sendo regada à guerra e à morte. Jorge Amado nos presenteia com uma escrita simples e admirável e marcada, como vimos por uma forte crítica à sociedade do cacau, do século XX.

Terras do sem fim é, assim como muitas das obras de Jorge Amado, um livro de realidades. A vida nas terras do cacau é des-

crita com ousadia, inteligência e propriedade, uma vez que Jorge era filho de um cacauicultor e conhecia como a vida na mata funcionava. Cada dilema enfrentado pelas personagens nos mostra como a vida dos latifundiários e seus trabalhadores foram marcada pelo medo, pela ganância, pela paixão e acima de tudo pela coragem.

Durante a exposição do trabalho supracitado, podemos perceber quão importantes foram as críticas sociais que o autor da obra elenca à medida que a trama é desenvolvida. Se um dos objetivos do texto literário é a crítica social, de modo a levar o leitor a pensar sobre conteúdos não expostos comumente, *Terras do sem fim* cumpre essa função com êxito, uma vez que, em todos os capítulos, a realidade da sociedade de Ilhéus é posta em debate e, no texto, é evidenciado o papel da literatura como fonte de discussão social. Essa função crítica que o texto pode desempenhar vem não somente para ratificar os objetivos de escrita de Jorge Amado, mas para levar os leitores ao pensamento democrático, e à compreensão de como funcionava a vida dos que dependiam da terra para sobreviver, ainda

que o lucro fosse somente para os donos das plantações de cacau e não para os trabalhadores.

Analisar o posicionamento dos latifundiários, a ganância, a busca por poder, a dependência, enfim, todas as instâncias abordadas na obra e discutidas aqui, nos permitiram compreender alguns dos problemas que compuseram a sociedade da época e como existiram homens e mulheres de caráter capazes de fazer tudo para sobreviverem. Jorge Amado, de forma diferenciada, expõe problemas comuns e nos leva a pensar sobre a capacidade que o homem tem de se corromper para atingir patamares cada vez mais altos e sobressair-se diante daqueles que não os alcançam. ✦

Jéssica Pereira Gonçalves e Jaíne de Sousa Barbosa são estudantes do curso de Letras e bolsistas do Programa de Educação Tutorial da Universidade Federal de Campina Grande (PET-Letras UFCG).

Desenvolvem pesquisas na área de literatura (artigos, resenhas, ensaios, capítulo de livro) e, atualmente, se dedicam a desenvolver pesquisa sobre fábulas e contos de fadas sangrentos. Jéssica Mora em Campina Grande (PB) e Jaíne, em Aroeiras (PB)

O fogo criador

LEITURA CRÍTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO POR ANTONIO CARLOS SECCHIN É ROTA SEGURA PARA O LEITOR APAIXONADO PELA POESIA CABRALINA

Astier Basílio

Especial para o *Correio das Artes*

Antonio Carlos Secchin, além de ser um dos grandes poetas brasileiros da atualidade, é um devotado e arguto leitor de poesia. Há mais de 30 anos, porém, dedicou-se a esquadrihar a obra do pernambucano, e seu confrade de Academia Brasileira de Letras, João Cabral de Melo Neto. Coligindo e organizando, de modo a manter a unidade necessária, em um volume, Secchin lança o belo e indispensável *João Cabral de Melo Neto - uma fala só lâmina*, em edição da Cosac Naify.

Da mesma forma como Dante Alighieri valeu-se de outro poeta, Virgílio, para guiá-lo nos círculos do Inferno e Purgatório para, sozinho, chegar ao Paraíso, o leitor, na travessia pelo universo agreste, pelo mundo tornado palpável pela linguagem, empreende percurso semelhante. É pelas mãos de Secchin que nos são desvelados os horizontes de criação do mestre João Cabral.

Professor aposentado de Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Secchin não turvou a linguagem de seu ensaio dos malabarismos próprios de certa crítica pedante que mais do que contribuir com uma formulação de pensamento pretende ostentar leituras e referências. E por falar em fortuna crítica, ainda que haja uma espécie de “crosta” ensaística em torno da obra cabralina, Secchin optou por nos dar, a nós leitores, o sabor da primeira leitura, o frescor

do enfrentamento com a própria obra estudante, sem claro, passar ao largo de leituras de referência.

O leitor tem como acompanhar as faces e as transformações decorrentes da pesquisa de linguagem empreendida por Cabral, desde o quase irreconhecível *Primeiros poemas*, de 1937, que o poeta pensou em jogar fora, mas foi impedido pela esposa à época, e que permaneceu por décadas inédito.

É, pois, nesta perspectiva, ou melhor, nesta opção de diálogo que Secchin, livro a livro, esquadriha tendências, nos coloca a par de experimentos, alguns dos quais abandonados, o que constitui, para um leitor apaixonado, um percurso de leitura, com uma opção clara: o exame ao texto; o olhar para a poesia; o encantar-se como o fogo criador; o de oferecer a mão, como guia, aos que pretendem seguir por dentro dos círculos de criação deste que é um dos maiores poetas em língua portuguesa de todos os tempos. ✦



Antonio Carlos Secchin, autor de *João Cabral de Melo Neto - uma fala só lâmina*, edição da Cosac Naify

Astier Basílio é escritor, jornalista, dramaturgo e autor de vários livros, entre os quais *Finais em extinção* e *Varadouro*, *Varadouro*, e da peça teatral *Maquinista*. Mora em João Pessoa (PB)



Anotações

sobre romances (12)

Por que *O apanhador no campo de centeio* (1951), do americano J. D. Salinger, é um romance que atrai tanto, tendo uma legião de leitores e admiradores mundo afora? A fluidez e o coloquialismo (que inclui o uso do palavrão) da narrativa, feita por um adolescente de 17 anos? A rebeldia e o escárnio do adolescente? A força da vigorosa desconstrução de valores e costumes, melhor dizendo, da ideologia ou do convencionalismo da classe média americana no pós-Guerra? A acoplagem perfeita do ponto de vista narrativo, que faz o leitor viver intensamente a interioridade do protagonista, sua insatisfação ou mal-estar com os “cretinos” e “falsos” que o cercam? Talvez tudo isso.

O fato é que Holden Caulfield é um personagem inesquecível, inquietador, fazendo do único romance de Salinger um dos mais importantes do século XX. O romance, para quem não sabe, narra três dias na vida de Holden Caulfield, filho de um advogado rico de Nova York. Três dias próximos ao Natal, logo após Holden ter sido expulso (ele é recorrente em expulsões escolares) do conceituado Internato Pencey, na Pennsylvania.

Holden deixa o internato, viaja de volta para Nova York e, antes de se (re)apresentar à família, resolve se hospedar num velho hotel. São três dias de deambulações, bebedeiras e profunda solidão, que provoca no personagem um quadro de depressão precedido de um esgotamento físico e mental. E são esses três dias da vida de Holden que o leitor acompanha, além de seus (irretocáveis) monólogos, nos quais inúmeras recordações dos vários tipos com quem conviveu ou topou (especialmente durante a fase de seus 16 anos) são postos em cena para serem questionados, desqualificados, demolidos pelo protagonista.

FOTO: INTERNET



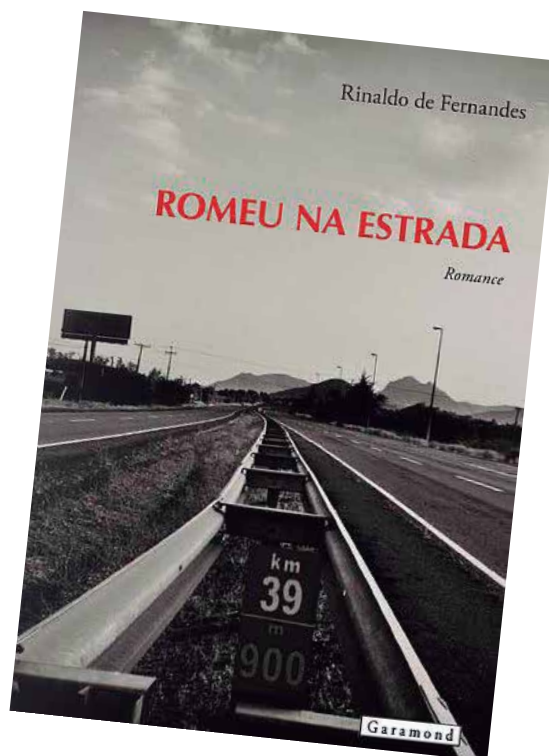
J. D. Salinger, autor
de *O apanhador no
campo de centeio*

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

A pedra provando o pé

João Matias

Especial para o *Correio das Artes*



Escreve-se, talvez, por uma questão de tornar inteligíveis as experiências que não se cumprem. Com incontida emoção cheguei ao final do segundo romance de Rinaldo de Fernandes, *Romeu na estrada*, calculando insone quão de Romeu pode haver em cada passageiro em trânsito Brasil afora. Acompanhando a obra de Rinaldo desde *O perfume de Roberta*, percebi que Romeu era *O professor de piano*, título de outro livro do Rinaldo, no qual o conto homônimo se realiza sem os meandros de que trata o romance. Não se trata, neste livro, de uma continuação deste conto; muito pelo contrário, o romance complementa múltiplos sentidos conferidos pelo conto e os renova, com sede de justiça ou vingança, de quem, passageiro em trânsito, carrega as bagagens mentais do contar-se.

Ambientando o romance em um período cujas marcas do regime militar brasileiro ecoam na memória de um rapaz sensível, as consequências inevitáveis de um parente envolvido com crimes de tortura e assassinatos dão o mote de uma das explicações para o rapaz, Romeu, seguir por uma estrada com múltiplos significados (é, ela mesma, a estrada do ônibus, a estrada para São Paulo, para a praia, para outros ambientes e estados de espírito). A verdade é que Romeu está sempre rodando, seja a pé, seja de carro, seja de ônibus: rodar, passear, andar é a concepção distintiva do narrador que sente o impacto de suas ações e os reconta com fluidez pessoal típica. Anda-se pelo prazer de arejar o espírito, as ideias, ver outras paragens. Romeu tem personalidade, voz, ímpeto e desejos. É sensível, aliás, como outros personagens

já vistos em Rinaldo, notadamente nos seus três livros de contos, *O professor de piano*, *O perfume de Roberta* e *Confidências de um amante quase idiota*.

Sensível, como as descrições familiares no livro, os amores frustrados, os desejos não realizados, os objetos da infância que permanecem na memória do personagem como um quarto de badulaques vibrando ao sabor do vento. Mulheres fortes, as personagens femininas encontradas neste livro dialogam com outras que, sem barreiras, não se deixam dobrar: incisivas, loucas, confiantes, ousadas. Diante delas, a sensibilidade masculina, pisoteada pela dura crueza dos fatos sentimentais (divórcio, traição), dobra-se na literatura ou na violência pelas verdades consumadas que esmurram – e afinal pergunto, não seria a literatura a autoviolência cotidiana dos sensíveis? Romeu, ao longo do livro, é o rapaz sensível de amores não correspondidos ou trocados por bonitões cuja sensibilidade não estaria tanto à flor da pele. A literatura, expressa em minicontos pelo personagem como releituras do cotidiano, também é marca de Rinaldo: seus personagens são sensíveis ao ponto de serem literatos e, na aventura do improvável, preferem improvisar o culto desta narrativa de si como um espaço de superação do momento, do agora.

Não admira que Rinaldo seja um dos mestres do miniconto. *Romeu na estrada*, assim como seu outro romance, *Rita no pomar*, constituem narrativas que exploram a dimensão violenta dos que optam por histórias curtas como expressão de uma autoviolência negada no aspecto cotidiano. Espécie de autoflagelo ou consumação ▶

► sacrificial de algo que merece ser expugnado, para entrar na definição de violência sugerida pelo antropólogo René Girard (*A violência e o sagrado*, 1990), a literatura aqui é violenta porque se quer real. O miniconto é essa forma sutil e impessoal de transformação da vida em frases curtas de impacto veemente, que cumprem, mesmo enquanto cartas, o estilo sôfrego do suicida no último bilhete. Assim, como velas dos acontecimentos, os minicontos que Romeu compõe ilustram tudo que é narrado de forma simbólica para uma viagem, em si, na compreensão da mente inquieta de um passageiro em trânsito pela própria vida. Sem estes minicontos, a viagem reta, com traços pontilhados, não teria as velas curtas da memória que apontam, quase sempre, novos caminhos. E sobram espaços de fixação, desejo, ímpeto, indecisão:

Ele se ensopou de jardim para poder conquistá-la. Porém, além do perfume, levou na pele a poeira das folhas. (Romeu na estrada, p. 67)

Dentro das estradas, o pedágio é a memória. Nas curvas do sonho, a passagem é poesia. Como podemos sacrificar os próprios males em uma viagem de ônibus, viagem na qual o romance se passa, a pretexto de várias histórias para contar? À memória, pois, me vem o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, dos diretores Karim Ainouz e Marcelo Gomes, no qual, em uma viagem pelo interior do Ceará, as lembranças correm em fluxo contínuo dentro de um ótimo filme experimental cuja narrativa é guiada pelo discurso em primeira pessoa da personagem sobre seus afetos, escolhas, caminhos possíveis; em segundo lugar, volto ao antropólogo René Girard para dizer que a violência contida em Romeu nasce ao fim de algo que é próprio do ser humano: seu desejo de imolar vítimas para realização ou para evitar um mal maior; no caso, os aspectos não compreendidos ou não concebidos por Romeu em sua trajetória sempre buscam uma imolação através do desejo mimético de ser ou parecer alguém mais forte, seja através dos objetos que o auxiliam (um copo de suco, o fusca, a poesia, as micronarrativas), seja no

comportamento (violento, mas contido) que raras vezes chega às vias de fato. Romeu, assim, carrega as dimensões de um ser humano que busca a conciliação e a conformidade nas coisas fugidias da vida, sem que nelas seu desejo se realize de todo.

A inconformidade desta personagem age no mesmo sentido de uma cadência de sujeições aos acontecimentos que se impõem: a memória dos avós, os amores passados, a aceitação em relação ao avô, a sua poesia, o carro roubado do aluno. No romance, a linguagem obedece a um fluxo de acontecimentos e diálogos imersos ao longo do texto, no qual sobressai o aspecto moderno, pouco preso a convenções, da prosa de Rinaldo. Nesta cadência ofegante, espécie de boia de salva-vidas que o autor joga constantemente a suas personagens, vemos um Romeu perdido pelos caminhos que escolheu na vida, sempre buscando se refazer profissionalmente, contendo sua violência sutil, compondo a poesia que o salva, afinal, de um comportamento brusco. Deste modo, fica patente, não apenas em *Romeu na estrada*, a forma como a juventude é retratada nos livros de Rinaldo: o encanto pela poesia, a libertinagem, a violência inocente e contida, a sutileza dos sentimentos envergonhados. Sutileza e comedimento, aliás, é marca de como Romeu guia sua vida pelas estradas pelas quais escolheu vagar:

(...) e tomei Sofia nos braços, ela liberou a língua, que achatei entre os dentes, um beijo irrigado, ih, Romeu, o pessoal..., eu incessante, impedindo que ela falasse, Sofia afinal contendo-me, espera, olha o pessoal!, o caminhoneiro ali parecendo assustado, a menina acomodada no colo da mãe, ah, mas teus poemas podem muito!, Sofia divagava, o hálito me sedando, eu meio sem jeito porque fazia uma poesia meio sem jeito, às pressas, poemas achados aqui e ali e pífios, são pífios!, não são, Romeu!, são!, não são!, eu realmente inseguro, incomodado com o fato de Sofia apreciá-los assim, de forma veemente, que pífios que nada!, era como se a tivesse traindo, tomando-a pelo braço para levar a um precipício (...). (Romeu na estrada, p. 50)

Pela poesia, própria desta flui-

dez narrativa, o coração prova-se este estranho carniceiro - nos versos do poema "Vencedor", de Augusto dos Anjos, também se pode encontrar um poeta bradando seus versos contra as tiranias do mundo. Assim, gladiadores, domadores de hienas e cem contendores não conseguiriam jamais desviar as espadas rútilas de um guerreiro da poesia. Tal como este guerreiro, e ainda encontrando a violência como metáfora do flagelo ou o apelo à poesia como próprio da juventude, Romeu dela desdenha, mas insiste, passeia com a poesia e a leva dentro de si, nos contos, nos cartões que vende na praia, no dia-a-dia com as namoradas. Nem mesmo os acontecimentos mais traumáticos poderiam, como nos versos de Augusto, domar um coração de poeta.

Com *Romeu na estrada*, Rinaldo nos deixa um romance sobre a juventude e seus aprendizados, mas também sobre a dificuldade das relações perpassadas por expectativas e frustrações de toda sorte, isto é, desde as relações afetivas com namoradas e esposas àquelas da juventude que lidou com pessoas próximas diretamente envolvidas com o regime militar brasileiro. Nossas relações e planos futuros são, nos dizeres do narrador, *como uma pedra provando o pé (Romeu na estrada, p. 41)*. O pé, símbolo de andanças que vagam estradas, estradas como metáforas de caminhos, e caminhos como partes da vida; e a pedra como a realidade, realidade como aprendizado e este, por sua vez, como a dolorosa experiência do agora. E se, como disse René Girard, a arte e a literatura provam uma realidade que não se encerra dentro das razões fechadas, a realidade neste romance não se encerra dentro das estradas que os pés pouco provados insistem por caminhar. ❖

(Este artigo resultou de debate realizado sobre o romance *Romeu na estrada*, em 17/4/2015, no Curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande.)

João Matias é escritor, jornalista e sociólogo. Mora em João Pessoa (PB)

Johniere Alves Ribeiro

Corpo I

Na ecologia
Do teu corpo
Bebo toda
Escatologia
Sem pecado
- Misanthropo -

Corpo II

No ecossistema
Dos lençóis
Trato da
Biodiversidade
Das nuances
Hermenêuticas
No opaco do teu corpo

Corpo III

Teu corpo doutoramento
Pós-autônomo
Da minha literatura pouca
Peso suave de tornado
Pousando sobre mim

Frag,mento

a chuva
vive para
enxugar
as lágrimas

a boca
aceita

os olhos recolhem
salinas que não
crescem no mar

a chuva
as lágrimas
embaçam
o canavial dos dias
desbota verdes pilares
em uma dor tão cutânea de sons do gritar
nesta
endometriose
que
é
existir

cenas de abril

a Ana Cristina César

no sangue
das tentativas
puro
arranhões
do sal espesso por dias de hitler
lambidas na espera do sofrer
contextualizando pelas palavras
a teus pés /prosapoesia
que esculpem tua vigília e com teu punhal em trânsisto traço o verso em tua linha
curta
embebes teu hálito de futuro num salto imaginário e passas para o álbum mágico de
retrato



Johniere Alves Ribeiro é poeta e professor nas áreas de Língua Portuguesa, Literatura e Produção Textual. Ganhou o 1º Concurso de Poesia e Conto do Sesc-Centro, na categoria Poesia, em 2000, e ficou em 3º lugar no Concurso de Poesia promovido pela Poabras/Secção Campina Grande, em 2003. Mora em Campina Grande (PB).

Jacobo H.

“DESPERTÉ”

Desperté...

La obscuridad me cayó de golpe, la cama se volvió vacío y la habitación infinito. Semiflotando en gravedad cero, mi cuerpo se retorció. Tal babosa con sal de estrellas, mi mirada buscaba sentido. Entre asteroides y dos quásares, confundido en basura galáctica-giratoria, mis ojos mojados de estrellas fugaces añoraban tu suspiro. Mas de pronto, en uno de esos tantos boca arriba-boca abajo, te vi cabalgando sobre un centauro negro. El semi-corcel se salpicaba las ancas con gotitas de luz que tu luna de piel desprendía desnuda. Recuerdo mi grito mudo en ese vacío oceánico: ¡hhhh! El más mustio silencio, el más desolador... una gotita tuya se suspendía en el tiempo... Con desesperación de cámara lenta levanté mi brazo para alcanzarte, me esforcé pero un agujero de gusano me cogió, me arrastró, me llevo dentro de su caótico túnel sin fin: mi rostro se desfiguraba en infancia y senectud, mi panza se inflaba, mi estómago se devolvía, una pierna muy larga, la otra muy corta, a mis cabellos canas les surgían. Mi cuerpo meteoro reventaba los cielos, a los planetas de su órbita movía, los satélites en orfandad se perdían. Desaparecí en un punto de diamante...

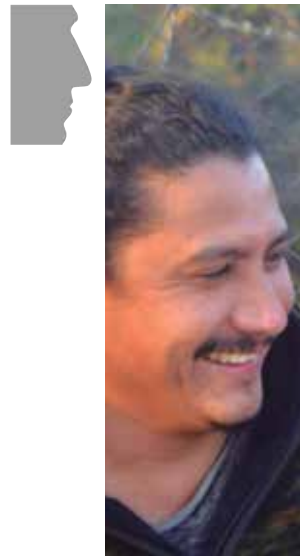
Desperté...

El mar me comía las heridas, también los ojos. A veces en ellos, una gaviota, a veces en ellos, Ixtab mi diosa. Mas cantaba en mi pecho un tambor-teponaztli, lengua arcaica de cuatrocientas voces: *Ni mits neki, In yakumech...* Casi al punto del desmayo, sentí el asfixiante abrazo de su cola prensil, arrastre enorme entre la brecha de las olas. “Equino marino, ¿a dónde me estrujes? ¡Suéltame carroza de Poseidón!” En vano, mis palabras se volvían burbujas diminutas, esferas en subida-titubeantes que reventaban en superficie donde allá nadie me oía. Ah, y el mar era tenaz en lo suyo, royéndome los ojos... Mas yo te vi: seminadabas sobre lomo de sirena con séquito de tortugas laúd, tus piernas albas contrastaban con sus escamas naciente de algas. “¡Oh mujer!”, y emití un suspiro burbujeante. El hipocampo, como en un forzado consuelo, lánceseme desde su espiral asfixiante a lo lejos: me volví cuchilla que cortaba los mares. Amor mío, ¡lo juro por Tláloc!, que casi te alcanzaba.

Desperté...

tirado, paralizado, en las llagas áridas de tu tierra. Desnudo, acaso en taparrabos, el sol rajaba en mi

carne sin piel un agujero en mi pecho con sus rayos de plomo; el espíritu de los ojos se me volaba al instante. Tremendo cozcacuahutli en círculo negro me vigilaba desde lo alto, y un coyotl hambriento me mordisqueaba las piernas... Ah, cuánto quería llorar, pero el sol seguía evaporándome los ojos, sublimándome el cuerpo todo... Y la sed que quemaba dentro, sentir el avasallador calor que te disuelve en el mar de desierto, era como morir lento. ¡Y las hormigas! que te arrancan, que te comen en vida, allá vas en micropedazos figurando más granos de arena. Te busqué por los cielos, quizá sobre un pegaso, te busqué por la tierra, quizá sobre un venado. Como pude, lloré mi impotencia, pero las gotas se las comía la canícula del viento. ¡Aaah! grité, ¡aaah! otra vez, ¡aaah! más fuerte. Y el desierto, inmune; el zopilote, dando vueltas; el coyote, igual de hambriento; las hormigas, como si nada; ¿y lo que yo sentía?, cada vez más profundo. Era como morir lento...



Jacobo H. Montelongo nasceu em Guadalajara, Jalisco, México. É autor do livro de contos toscos *Mente poderosa* (Guadalajara, México, 2010) e co-autor das antologias *Día tras día y otros cuentos*, *Síntomas telúricos y otros poemas* (Madri, Espanha, 2011), *Tregua y otros cuentos*, *Aquileida y otros poemas* (Madri, Espanha, 2012) e *Antología de microcuentos y cuentos breves* (León, México, 2012). Também tem colaborado em diferentes jornais e revistas do México e outros países. Atualmente mora em Campinas (SP). Twitter: @JacoboHMontelon

Montelongo

“DESPERTEI”

Tradução de Ronaldo Cagiano

Especial para o *Correio das Artes*

Despertei...

A escuridão caiu-me como um golpe, a cama pareceu vazia e o quarto infinito. Semiflutuando na gravidade zero, meu corpo retorcia. Feito uma lesma com sal de estrelas, meu olhar buscava um sentido. Entre asteroides e dois quasares, misturado ao lixo galáctico-giratório, meus olhos molhados de estrelas fugazes desejavam teu suspiro. Mas, logo, e como tantas vezes de barriga para baixo e para cima, te vi cavalgando sobre um centauro negro. O semicorcel molhava suas ancas com gotinhas de luz que se desprendiam de tua pele nua da lua. Lembro do meu grito mudo nesse vazio oceânico: hhhh! O mais melancólico silêncio, o mais desolador... uma gotinha tua se pendurava no tempo... Com desespero, levantei como em câmara lenta meu braço para alcançar-te, me esforcei, mas um buraco de minhoca me sugou, me arrastou, levando-me dentro de seu caótico túnel sem fim: meu rosto se deformava em infância e velhice, minha barriga se inflava, meu estômago revolvava, uma perna muito comprida, a outra muito curta, meus cabelos branqueavam. Meu corpo meteórico arrebatava nos céus, se movimentava para os planetas de sua órbita, os satélites órfãos se perdiam. Desapareci na ponta de um diamante...

Despertei...

O mar comia minhas feridas, também os olhos. Às vezes neles, uma gaivota; às vezes neles, Ixtab minha deusa. Mas cantava em meu peito um tambor-teponaztli, língua arcaica de quatrocentas vozes: *Ni mits neki, In yakumech...* Quase a ponto de desmaiar, senti o asfixiante abraço de seu rabo preso, arrastar-se enorme entre a fenda das ondas. “Cavalo marinho, para onde me acuas? Solta-me, carroça de Poseidon!” Em vão, minhas palavras voltavam como pequenas borbulhas, bolas que subiam titubeantes, arrebatando para além da superfície, onde ninguém mais ouvia. Ah, o mar era forte em si mesmo, corroendo-me os olhos... Mas eu te vi: seminadavas sobre o dorso da sereia e um cortejo de tartarugas alaúde, tuas pernas brancas contrastavam com suas

escamas nascentes das algas. “Oh mulher!”, e emiti um suspiro borbulhante. O hipocampo, como em um simulado consolo, arremessa-me de sua espiral asfixiante e de longe: me transformei em lâmina que cortava os mares. Meu amor, eu juro por Tláloc!, que quase te alcançava.

Despertei...

estirado, paralisado, nas feridas áridas de tua terra. Nu, apenas com uma tanga, o sol rachava em minha carne viva, um agulheiro em meu peito com seus raios de chumbo; o espírito dos olhos voava num instante. Medonho urubu em círculo negro me vigiava do alto, e um coioote faminto me mordida as pernas... Ah, quanto eu queria chorar, mas o sol seguia secando-me os olhos, calcinando o corpo todo... E a sede que ardia por dentro, sentir o avassalador calor que te derrete no mar do deserto, era como morrer lentamente. E as formigas! que te arrancam, que te comem em vida, lá vais em micro pedaços feito grãos de areia. Te busquei nos céus, talvez sobre um pégaso, te busquei pela terra, talvez sobre um veado. Como pude, chorei minha impotência, mas as gotas eram comidas pela onda do vento. Aaah! Gritei, aaah!, outra vez, aaah! Mais forte. E o deserto, imune; o abutre, dando voltas; o coioote, igualmente faminto; as formigas, nem aí; o que eu sentia?, cada vez mais profundo. Era como morrer lentamente...



RONALDO CAGIANO é mineiro de Cataguases e reside em São Paulo. Estreou em livro com *Palavra engajada* (poesia, 1989) e publicou, entre outros, *Concerto para arranha-céus* (contos, 2001) e *Dicionário de pequenas solidões* (contos, 2006). Com *Dezembro indigesto* ganhou o concurso Prêmio Brasileiro de Literatura 2001 na categoria Contos. Colabora em jornais e revistas. Organizou, entre outras, as coletâneas *Poetas mineiros em Brasília* (2004) e *Antologia do conto brasileiro* (2005).

Jeovânia Pinheiro

Gente

Gente tem de todo tipo nesse mundo
 Há uns que são e outros que não são
 Gente
 Uns que não nascem para ser mais que pés
 pança
 e mãos

Outros
 Que vão seguindo a vida
 Lutando
 Criando
 Construindo
 Sendo
 Gente ativa
 Sem olhar para baixo
 Sem escravizar
 Sem humilhar
 Sem perder a humanidade no egoísmo
 Na prepotência
 Na agressão

Por aí
 Há mesmo muito tipo de gente
 Umas boas
 Outras más
 Umas ativas
 Outras passivas
 Umas que agem de forma que nem dá para se crer que é humana
 São medonhas as suas ações
 É triste
 Quando o homem destrói aquilo que é mais fraco que ele
 Pensando ser forte
 E é desumano
 A flor esmigalhada
 A criança espancada
 O mendigo incendiado
 A árvore cortada
 O homem cabisbaixo que aceita ser destrutado

Ser gente
 É mais
 Muito mais que nascer
 Assim
 Com dois pés
 Duas mãos
 Tronco
 E cabeça



Ilustração: Tonio



JEOVÂNIA PINHEIRO é bacharel, licenciada e mestre em Filosofia, especialista em Educação e, atualmente, graduanda de Letras. Poeta, tem poesias publicadas em várias coletâneas e está finalizando a organização de sua primeira obra, sob o título *Palavras poéticas*. Mora em Bayeux (PB).

A lógica abismada da poesia



A década de 20 é decisiva para a poesia brasileira. *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade; *Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, e *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira, são algumas dessas obras que vão imprimir, na lírica moderna, todo um ritmo de renovação e de novidade. Tanto nos aspectos linguísticos e técnico-literários quanto nos aspectos temáticos e ideológicos.

FOTO: INTERNET



Manoel de Barros (1916-2014), autor de Gramática expositiva do chão e Matéria de poesia

Ora, tais renovações, que fizeram parte do programa modernista e que, ainda hoje, ressoam no âmbito dos processos poéticos da contemporaneidade, se devem, decerto, àquele princípio a que o autor de “A escrava que não é Isaura”, na célebre conferência de 1942, na Casa do Estudante do Brasil, invocou como o “direito permanente à pesquisa estética”.

Penso que este dado responde, em parte, pela natureza da poética modernista. Responde mesmo pela senda mais radical da modernidade, que vem desembocar na antilira de João Cabral de Melo Neto e no experimentalismo da poesia concreta, do poema práxis e do poema processo. Penso que certas vozes contemporâneas, em que pesem suas especificidades estilísticas, têm traçado uma trajetória de renovação que pode se subsumir perfeitamente à presença mais genérica daquele princípio, no sentido de que, particularmente, a poesia moderna ainda não se esgotou; ainda repercute em seus processos composicionais, motivos, temáticas e atitudes. Dicações como as de Carlos Nejar, Adélia Prado, Altino Caixeta de Castro e Manoel de Barros, entre outras, confirmam certamente a lógica de meu raciocínio.

Como se compreender o empreendimento poético reunido em *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (Civilização Brasileira, 1999, e em *Manoel de Barros: poesia completa* (Leya, 2013), se não o situarmos dentro desse contexto? Isto é, de um contexto que envolve um compromisso permanente com a renovação e a inventividade em todos os ângulos estruturais do texto lírico?

A poesia de Manoel de Barros alcança um tempo que vai desde 1937, ▶

► com *Poemas concebidos sem pecado*, até *A turma*, de 2013, passando por títulos fundamentais, como *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Matéria de poesia* (1970), *O guardador de águas* (1989), *O livro das ignorâncias* (1993) e *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), entre tantos outros.

Face a esse edifício estético, o leitor pode deduzir um elemento de unidade que costura o fio interior de todos os poemas, inserindo-os, portanto, naquele espaço de modernidade que é peculiar à lírica brasileira. Quero me referir especialmente, no tocante ao sistema linguístico e ao apego, entre mágico e lúdico, às coisas “desimportantes”, às miudezas do chão, às ninharias da terra, dos quintais, dos resíduos, do lixo. Isto, sem que me reporte à técnica toda particular de compor, com base, em especial, na utilização de recursos como a montagem, a colagem, no âmbito sintático, e a metáfora, a metonímia e o oxímoro, no plano semântico.

Mesclando estas estratégias intelectivas com a sensibilidade do pantaneiro, pois o poeta parece olhar o mundo a partir da paisagem do pantanal, como que se modula, em Manoel de Barros, uma dicção toda pessoal, com uma feição diferente, um comportamento diverso, inaugurando novos caminhos e desvelando novos horizontes, novas percepções, novas atitudes: de surpresa, estranhamento, epifania... O clima, criado através da seleção vocabular inteiramente voltada para nomear o informe, o universo pré-lógico, a ordem invisível da química da terra, lembra, em certo sentido, a magia que lateja nas páginas de um Guimarães Rosa, o seu *nonsense* lexical, de resto também responsável pela captura da poesia do mundo.

E por falar em poesia, é a poesia uma constante sedução do poeta. Mas uma poesia que se dessacraliza no seu tecido temático para colecionar todo um relicário de pequeninas sobras.

*Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia
As coisas que os líquens comem
- sapatos, adjetivos –
têm muita importância para os pulmões
da poesia
Tudo aquilo que nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia,*

enuncia o eu poético em “Matéria de poesia”. Mais à frente, retoma:

{...} o que é bom para o lixo é bom para a poesia; As coisas desimportantes são bens de poesia.

Versos como estes espelham bem o atalho de ruptura que mobiliza a poesia de Manoel de Barros. Uma poesia que se conceitua a si mesma num verbete-montagem, como, por exemplo, poesia:

*s. f. Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro
Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas
frinchas de um homem
Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons
etc. – geralmente feitos por crianças pessoas
esquisitas loucos e bêbados.*

Discutindo, em estudo introdutório à *Gramática expositiva do chão*, a relação do poeta pantaneiro com a Geração de 45, Berta Waldmann conclui, e a meu ver acertadamente, que

a poesia de Manoel de Barros, com seus versos compassados por um controle delicado e aparentemente casual, experimentando uma conformação simbólica particular e modalidades de concreção diferenciadas, anda, com certeza, na contramão da poesia dessa geração.

Dessa geração em particular, mas não pelas vias abertas no multiforme chão de nossa modernidade. Sua escrita proteica, que se materializa num alicerce sintático pleno de paralelismos, elipses, anacolutos, digressões, parênteses etc., e numa ciranda semântica de imagens radicais, de inusitados relâmpagos de sentido, funda uma geografia, em certa acepção, meio isolada no complexo da lírica contemporânea. Ninguém parece tão atento ao espanto das coisas simples, a essa usina diária do desfazimento, dos iluminados desperdícios, como o poeta Manoel de Barros. Sua “gramática expositiva” decodifica a lógica fechada do mundo racional para codificar, em contrapartida, as regras excepcionais de uma lógica primeira, de uma lógica primal, isto é, a lógica abismada da poesia. ❖

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

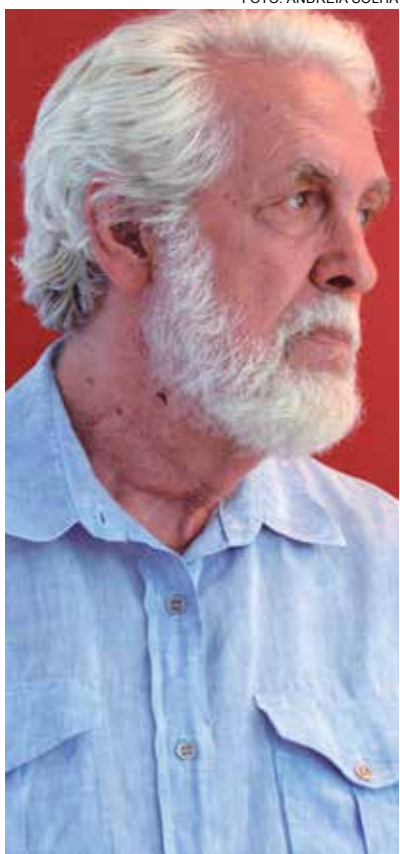


Ausência de fronteiras

NOTAS SOBRE A POESIA DE W. J. SOLHA

A criação poética de W. J. Solha se caracteriza, mais do que por qualquer outro aspecto, pela ausência de fronteiras: entre as diferentes linguagens (plástica, visual, musical, audiovisual) a que alude; entre as formas e os gêneros literários que incorpora; entre os repertórios culturais que assimila (o erudito e o popular, o regional e o universal, a arte clássica e a cultura de massa). *Deus* e outros quarenta *problemas* não foge a essa descrição. E, embora não traga um subtítulo explicativo como o seu livro anterior (*Esse é o Homem: tractatus poético-philosophicus*, 2013), é, tanto quanto aquele, um conjunto de escritos de natureza híbrida (algo entre poesia e ensaio) em que se desenha a espiral de uma reflexão que é, ao mesmo tempo, *memória, estética, história, teologia*.

FOTO: ANDRÉIA SOLHA



W. J. Solha, autor de *Deus e outros quarenta problemas*, novo livro de poesia que o autor deve lançar ainda este ano

Este “ao mesmo tempo”, que acabo de empregar, traduz, aliás, a mais constante das inquietações que a obra provocará no leitor, porque o movimento rápido dessa forma que chamei de espiral nos faz mirar em muitos objetos simultaneamente. A começar pelo título, paronomástico, que se utiliza expressivamente do recurso gráfico para multiplicar sentidos (o “Deus” que se estampa na capa deixa ver um “eu” que contém e que talvez escondesse; como também se entrelaçam “poemas” e “problemas”). A (con) fusão sonora e visual dessas quatro palavras entrelaçadas nos convida, de saída, a um jogo, mas o seu significado está longe de se restringir ao lance lúdico que propõe. Quando brinca com o acaso linguístico dessas semelhanças, o poeta forja indícios de motivação no suposto reino da arbitrariedade. E condensa, então, em seu diagrama gráfico/sonoro, aquilo que o poema inteiro buscará desvelar: o que há de essência humana, histórica e subjetiva no divino; e o que há de miraculoso nos prodígios da criação artística. O que acaba explicitado pela expressão “e outros quarenta”, que liga os pontos de todas as combinações para sugerir que, além de ser essencialmente “eu”, Deus é um dos “problemas” (cultural? histórico? teológico?) de que trata a obra; mas é também um “poema” – vale dizer: um problema estético e uma criação do Homem.

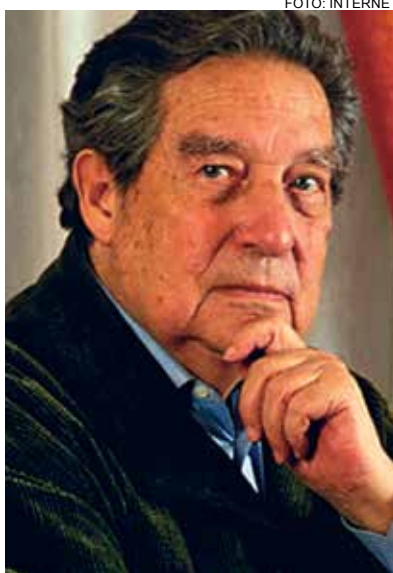
A ordem dos termos nesse diagrama, que deveria se confirmar na sequência do livro, é outro elemento intrigante. Quarenta poemas mais um, enfileirados, nos arrastam naquela espiral ligeira, em que ora assistimos a uma romaria no Sertão da Paraíba; ora ouvimos a anedota de um trocadilho ouvido de um amigo; ora lemos a *desleitura* de episódios bíblicos ou de capítulos da história universal. Entre eles, posicionado ▶

► como que aleatoriamente (ou seja: sem maior nem menor evidência que nenhum dos outros textos), um poema não numerado, mas intitulado “Deus”, resolve parcialmente a equação. Parcialmente, porque mais forte é a impressão de que esse tópico se estende pela obra inteira – interpretação que poderia parecer mística, mas não o é. É antes impressão que se pode constatar sem desviar os olhos das páginas. Para explicá-lo, permito-me o parêntese de uma autocitação. É que, a respeito de *Esse é o Homem*, escrevi, anteriormente: “penso que a essência lógico-discursiva do poema seja antes a afirmação do sagrado como criação humana, representado no mesmo plano (e sujeito às mesmas tensões e contradições) que as demais construções da arte e do imaginário”. Pois vejo aqui um movimento semelhante, pelo que comentei acima sobre o título e pela argumentação que se insinua, aqui e ali, nas entrelinhas de cada um desses “problemas”. O que me parece é que a cada volta, a espiral desse discurso se afasta de um ponto ao centro, sem jamais deixar de tê-lo como referência. Esse ponto é a indagação metafísica sobre as origens, sobre a criação – do poema como análogo do mundo; ou do mundo lido como um poema.

Tenha-se como medida o texto que abre a sequência, em que o tema da criação se desdobra, inicialmente, numa dessas variantes: a da criação verbal. Tematizado pelo refrão “todo poema é problema”, esse primeiro texto glosa o dilema moderno da chamada *crise de representação*. O sujeito-lírico encarna a voz do Poeta, que, às voltas com a imperfeição do seu ofício, se declara incapaz de criar... enquanto cria:

Gênio, não tenho.
Me empenho.
Essas palavras me soam
como “Os morcegos não são aves
mas
voam”

Paradoxo tanto mais expres-



Octavio Paz, poeta e teórico mexicano, autor de *Los hijos del limo (Os filhos do barro)*

sivo se o Poeta vê poesia também no mundo não-verbal (tanto assim que chama de “rimas” as analogias visuais e conceituais que invoca) – o que se revela nas referências a outras artes e aos próprios eventos históricos.

Que poeta, o fotógrafo que flagra a rima entre a velha – que vai, encurvada, na calçada –, e a sombra dela, vulto enorme – urco, escuro – a seguiu-la, sinistramente, no muro.

*Que rima, entre a nuvem carregada e Beethoven;
e entre a San Francisco destruída pelo abalo da terra, e Berlim – pela guerra.*

*Veja o olhar do velho doente,
deitado,
em pijama,
a rimar com o do cão debaixo da cama.*

E, no entanto, a comparação resulta pertinente, na medida em que ele vê o próprio mundo como uma composição, com a qual o poema que

agora nasce teria que se medir (“Enquanto isso, que poeta, o Sol...”), e descobre nesse mundo não-verbal analogias da mesma ordem daquelas que persegue – semelhanças na aparente disparidade dos fenômenos (não é o que ocorre com as “palavras-valises” do título?).

Rima, também, no mesmo compasso, a distância no tempo com a que existe no espaço,

onde datas se apagam, suprimem-se entalhes,

até que não se distinguem, mais, com detalhes, jornais de ontem dos antes de ontem, nem rochedos e arvoredos,

no horizonte.

Emoldurada pela metalinguagem, toda essa reflexão se desenvolve, simultaneamente, como uma *estética* e uma espécie de *teogonia* muito peculiar, em que, preterida, a criação do poema vai se realizando na descrição de outras artes, das invenções humanas, ►

Deus e outros

quarenta

problemas é

um conjunto

de escritos de

natureza híbrida

(algo entre poesia e

ensaio) em que se

desenha a espiral

de uma reflexão

que é, ao mesmo

tempo, memória,

estética, história,

teologia.

FOTO: INTERNET



Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), poeta e teórico francês, autor de *As flores do mal*

dos acontecimentos históricos – como se o acaso dessas analogias obedecesse a algum misterioso princípio ordenador. São duas dimensões semióticas que aqui se harmonizam através do símile e da metáfora: a apreensão do mundo e sua representação pela forma poética. É de notar que as rimas desse imenso poema, lido nas imagens do mundo, envolvem associações as mais imprevisíveis, como aquelas entre as realizações humanas e os acidentes naturais (veja-se o paralelo entre as rodas da carroça e o galope dos cavalos, entre o desastre de San Francisco e o de Berlim, entre o poema e laranjeiras, jardins, queda d'água).

Neste sentido, em *Los hijos del limo*, do poeta e teórico mexicano Octavio Paz, há um capítulo intitulado “Analogía e ironía” que – excluindo-se as referências aos movimentos literários de que trata, e aos seus respectivos contextos históricos e sociais – poderia ser transcrito, em grande parte, como comentário aos procedimentos empregados por W. J. Solha. Veja-se, por oportuna, a conceituação de analogia que nos dá o autor:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias.

Pouco antes, referindo-se à concepção de poesia em Charles Baudelaire, ele registrara também esta compreensão do universo como linguagem, muito próxima daquilo que nos sugere o poema de Solha.

No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase; cada frase dice algo distinto y todas dicen lo mismo. [...] El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traduc-

ción y la metamorfosis de outra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora...

Não estranha, pois, em *Deus* e outros quarenta *problemas*, a comparação entre o poema verbal e esse outro, feito de conceitos, processos e imagens. Nem estranha que o Poeta desejasse criar algo capaz de refletir a lógica de correspondências que apreende no mundo não-verbal. Ou, mais que isso, que o poema, uma vez criado, nos desse a impressão de ter existido desde sempre, como se, naturalmente, fizesse parte do mundo.

Como evitar, porém, que o poema seja um rio não mapeado, que a verdade cruze... e saia seca do outro lado?

Como fazer com que, criado, ele cause a sensação, anterior, de que falta, como ao Corcovado faz – no Rio Antigo – o Redentor?

Como criá-lo com a naturalidade com que laranjeiras dão laranjas, e os jardins - em seus delírios - cravos, orquídeas, cachos de lírios, a força da natureza irrompendo, sem planos, com o mesmo ímpeto da Torre do Diabo, ao vir do chão, gigantesca, nos Estados Unidos, há 40 milhões de anos?

Parece-me que esses versos de Solha dialogam com um antigo *topos* literário (ou revisitam um arquétipo): o da busca pelo ideal do poema sem margens: a utopia da extinção das fronteiras entre a poesia e a vida – de cuja tradição, ao longo de toda a história da literatura, Leyla Perrone-Moisés nos dá este elucidativo panorama:

Vimos, frequentemente exposta, a aspiração dos escritores-críticos ao Livro-Cosmo, aquele livro que é um universo em si mesmo, e a admiração pelos escritores que perseguiram, de diferentes maneiras, esse objetivo: Dante, em sua *Comédia*; Donne, em *Do progresso da alma*; Mallarmé, no projeto do *Livro*; Joyce, em *Ulisses*. A aspiração ao Livro-Cosmo é tão antiga quanto o próprio objeto livro. O modelo ideal é o texto sagrado das religiões,

FOTO: INTERNET



Leyla Perrone-Moisés é autora, entre outras obras, de *Altas literaturas e Falência da crítica*

transcrição da palavra divina, ou o texto esotérico transmitido entre iniciados. Em nosso mundo ateu e laicizado, esse ideal se manteve como utopia substitutiva e tentação prometética. O que se modificou, segundo o autor, foi a fundamentação filosófica. Nos românticos alemães, esse projeto tinha uma base mística; F. Schlegel fala de “um livro infinito, o absolutamente livro, o livro absoluto”, cuja totalidade e coerência decorreriam da profunda unidade do universo, emanada, em última instância, da divindade. Esse Livro seria o equivalente escrito do “texto” da Natureza, escrito por Deus. Nos modernos, o Livro é projetado como construção verbal, espetáculo ideográfico, produção de um mundo paralelo contraposto ao mundo esfacelado, sem sentido, do real moderno. Permanece a nostalgia do Todo perdido, sem que subsista a crença nesse Todo ideal. A poesia moderna, como diz Paz, não é serva, mas rival da religião.

De fato, se há uma dimensão que se possa chamar (apenas metaforicamente) de *mística*, em Deus e outros quarenta *problemas*, ela surge de um olhar irredutivelmente estético lançado sobre o mundo, e ganha a forma de contemplação maravilhada das realizações da arte, da técnica, da História e dos fenômenos. Quanto à religião, propriamente dita, o que se vê é um empenho na desconstrução, não apenas da mitologia, mas sobretudo da lógica cristã, e a ênfase na afirmação de seu caráter histórico-cultural – como no poema intitulado “Deus” se descreve a construção da divindade a partir de empréstimos, analogias e traduções de outros mitos (índio, egípcio, grego).

Considerem-se, também, neste aspecto, os poemas quinto e nono do livro. Aquele, um exercício declarado de refutação (por meio da ironia) do discurso do cristianismo:

*Você não é cristão, claro, ou isso lhe custaria caro.
Pra começar, não se ocuparia com*

o dia de amanhã.

Nada desse afã com o plano de saúde, poupança, vacinação, educação, previdência,

*e,
a caminho da indigência,
não iria, também, trabalhar, evidentemente. Pois olhe as aves do céu, demente:*

se não metem um prego numa barra de sabão e o Pai as alimenta, quanto mais a você, que crê?...

E o último, um quadro realista, recriado de uma cena assistida pelo autor (“Pombal, Sertão da Paraíba / anos 60”), que registra num ácido comentário o despropósito de práticas rituais muito típicas da religiosidade brasileira.

Acordo – recordo –, ouvindo do lado de fora a multiplicação de pas-

sos, o vozerio distante, como que clandestino – de um hino que vai aumentando,

a multidão logo passando, cantando,

abro a porta na hora morta, e é o Frei Damião, curvo, ligeiro, liderando velas e candeeiros de um surto de fanáticos,

*e,
ignorância espessa:
coroados de espinhos – centenas de lunáticos – pedras nas cabeças.*

Quando a curva do discurso (sem deixar de mirar no tema do *sagrado*) se inclina ligeiramente para o outro polo temático do livro – o da criação estética –, a leitura não é menos inquietante. Os poemas sétimo e oitavo nos dão exemplos disso. Ambos condensam uma argumentação que parece definir a concepção de estética do autor, a qual consiste, ao que me parece, em (1) ignorar estratificações ou hierarquias entre os fatos estéticos (tomados aqui num sentido muito amplo), senão as que tenham por critério valores como a beleza, o prazer e a inventividade; e (2) situar o estético numa posição de primazia entre todos os feitos humanos.

O primeiro argumento se expressa no desdém pelos limites conceituais entre *popular* e *erudito*, entre *arte canônica* e *cultura de massa*, entre *regional* e *universal*. Essa desierarquização assume, no sétimo poema, a forma de uma releitura (em chave estética) do conceito de *perfeição*, que ali se aplica indiscriminadamente às experiências cotidianas mais corriqueiras: “O primeiro gole de cerveja – bem gelada – em dia de muito calor...”; a beleza de um lance de futebol; o trocadilho espirituoso de um amigo (“Só vi ética na Rússia!”); mas também à fruição da arte, em suas mais diversas manifestações: “Gene Kelly cantando e dançando na chuva...”; “O abajur art nouveau, de Comfort Tiffany”; “A máscara mortuária de Tutankhâmon”; o canto de Kathleen Battle; “o Las Meninas, de Velásquez”; a arquitetura de Gaudí... além das menções literárias a Homero, Afonso Romano de Sant’Anna, Sérgio de Castro Pinto, Zé Limeira –

- ▶ entre outros motivos para a mesma exclamação: “Perfeito!”.

O poema que se segue ilustra a segunda proposição: a do lugar privilegiado da arte entre todas as realizações humanas. E o faz por meio de uma inversão de perspectivas, reescrevendo a História de um ângulo imprevisível, em que tudo que ocorre de grandioso (inclusive as tragédias) **é tomado como** ensejo para o advento de uma grande criação humana. O texto é, pois, uma celebração do gênio...

*Quando Barcelona está pronta,
eis o Gaudí.*

*Eis o Velásquez que chega, quando está pronta Madri.
Pronta, Paris tem Rodin; e Amsterdam,
o Rembrandt...*

Mas é, ao mesmo tempo, a constatação irônica de uma espécie de fatalismo, em que guerras e massacres são tomados como uma espécie de contrapartida – o preço a se pagar pela existência das obras cuja criação motivaram.

*Mas isto me dói:
sem a invasão napoleônica, nem Guerra e Paz, nem Tolstói.*

[...]

E ... não haveria Os Sertões, sem o fim de Canudos... e de suas armas e varões.

Percebe-se uma gradação nessas duas maneiras de considerar a experiência estética. Uma variação de escalas na representação do tema. Inicialmente, ele surge como experiência individual, cotidiana; depois em sua dimensão histórica. No primeiro caso, as centelhas de *perfeição* são “exceções” aos momentos em que “a vida se faz insupportável”, suficientes todavia para “torná-la experiência, / apesar de tudo, / maravilhosa”. No segundo, a existência da grande obra de arte, projetada contra o pano de fundo da História, ocupa um dos pratos da balança,

medindo-se com o turbilhão de violência que está do outro lado.

Lidos em conjunto, esses dois poemas armam um jogo de premissa e conclusão, em que o primeiro contexto justificaria o segundo. Algo como: se o prazer de ver a dança de Gene Kelly justifica a vida, no plano individual, o prazer de fruir as grandes obras de arte redimiria a Humanidade? Em outras palavras: para o Homem que, sem Deus e sem eternidade, caminha como condenado pela ampulheta, cuja “invisível areia... lenta – ou rapidamente o sepultará”, Arte é salvação? O poeta não chega, entretanto, a formular – muito menos a responder – essas perguntas-provocações a que sua argumentação nos conduz. Tanto melhor, porque assim ele franqueia ao leitor o lugar do confronto, da interação, da interlocução com o poema. E os temas (Deus, o Homem, a Arte, o Tempo, a Morte), na poesia de W. J. Solha, não admitem passividade. ▀

(Prefácio do livro *Deus e outros quarenta problemas*, de W. J. Solha, com lançamento previsto para este semestre.)

Expedito Ferraz Jr. é poeta e professor de Teoria Literária da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mora em João Pessoa (PB)



livros que fizeram história

A máscara do vazio

HÁ 60 ANOS O POETA E ENSAÍSTA MEXICANO OCTAVIO PAZ ENVIAVA, PARA A GRÁFICA, OS ORIGINAIS DE *O ARCO E A LIRA*, UM DOS MAIS IMPORTANTES ENSAIOS JÁ ESCRITOS SOBRE A EXPERIÊNCIA POÉTICA

William Costa
wpcosta.2007@gmail.com

FOTOS: INTERNET

› Em carta endereçada ao colega mexicano Octavio Paz (1914-1998), o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) revela o impacto que lhe causou a leitura, a releitura e “até a arquiteitura” de *O arco e a lira*. Corria o ano de 1956 e o ensaio de Paz acabara de ser publicado. O autor enviara os originais para a gráfica no ano anterior, estabelecendo, desde então, um marco histórico, no que diz respeito à teoria da linguagem literária, da poesia e da experiência poética.

Na epístola, Cortázar, sem modéstia alguma, afirma que não é um neófito no assunto. Afinal, vivia em Paris, centro de vanguarda nos estudos da poética. No entanto, puxando brasa para suas sardinhas, reconhece o ensaio de Paz como a melhor caracterização do estilo do ensaísta latino-americano (o mexicano e o argentino, em particular), que é o de abordar um assunto por todos os ângulos possíveis, sem peias ideológicas ou culturais.

Cortázar era Cortázar, o implacável. Diz, com todas as letras, que, na segunda parte do livro, percebeu algumas conexões que provariam que o ensaio não fora escrito na mesma ordem que a publicada, embora isso não comprometesse o conjunto. Para ele, as duas primeiras partes de *O arco e a lira* – “O poema” e “A revelação poética” – “bastariam para fazer dessa obra o melhor ensaio (e a palavra é pequena) sobre poética que já se escreveu na América”.

No prólogo do primeiro volume de suas obras completas, *La casa de la presencia: poesía e historia* (Fondo de Cultura Económica, 1994), Paz revela que escrevera poemas a vida inteira, a partir da infância (embora já no segundo parágrafo do texto estabeleça a adolescência como a fase inicial de sua produção poética), sendo a poesia a sua “estrela fixa”. E ressalta: “Embora (os poemas) não sejam um diário, são os rastros e, talvez, a crônica dos meus dias”.



“O poema” e “A revelação poética” bastariam para fazer dessa obra o melhor ensaio (e a palavra é pequena) sobre poética que já se escreveu na América.”

JULIO CORTÁZAR

Paz, certamente, escrevia poemas para responder a questões existenciais, falar de uma ordem mais ampla; dar testemunho do seu tempo através de seu modo de ser e estar no mundo. No entanto, este fazer não rimava com lazer ou prazer, mas incomodava-o através de duas perguntas básicas: o que é poesia e por que se faz poesia? Enfim, decidiu passar para o papel, de forma organizada, os resultados de suas pesquisas e teorizações. Nasceu *O arco e a lira*.

Em nota à primeira edição de *O arco e a lira*, Paz cita dois autores fundamentais para a gestação do ensaio. O primeiro foi o escritor espanhol José Bergamín (1895-1983), que, em 1942, o convidou para participar de uma homenagem a São João da Cruz (1542-1591). Paz sistematizou suas reflexões numa conferência intitulada “Poesía de soledad y poesía de comunión”, publicada na revista *El Hijo Pródigo*. O texto se tornaria uma espécie de embrião de *O arco e a lira*.

O segundo tributário de *O arco e a lira* foi o poeta e ensaísta mexicano Alfonso Reyes (1889-1959). Paz lera seus ensaios sobre linguagem literária - *La experiencia literaria, El deslinde* etc. -, sendo por eles iluminado. Além de amizade, Paz recebera de Reyes o estímulo necessário para, no início de 1955, enviar os originais de *O arco e a lira* para a gráfica. Só viria a fazer mudanças substanciais na obra por ocasião do lançamento da edição francesa, de 1967.

A edição de *O arco e a lira* que a Cosac Naify e o Fondo de Cultura Económica comercializam no Brasil, traduzida por Ari Roitman e Paulina Wacht, traz as modificações feitas pelo autor para a edição francesa. Segundo ele, as mais importantes são a ampliação do capítulo “Verso e prosa” e a substituição do epílogo original por “Os signos em rotação”, para unir os dois novos textos incluídos: “Recapitulações” e “A nova analogia: poesia e tecnologia”.

▶ COSAC NAIFY ADQUIRE DIREITOS DE PUBLICAÇÃO DA OBRA EM 2012

Em entrevista ao *Correio das Artes*, a editora e tradutora Heloisa Jahn, da Cosac Naify, disse que *O arco e a lira* foi o primeiro título de uma parceria da casa paulista com a editora mexicana Fondo de Cultura Económica. “Os direitos foram adquiridos em 2012 e o livro saiu em novembro daquele ano. A Cosac quer se firmar como editora de livros de formação, atemporais e de referência, e a Fondo tem um dos maiores catálogos da América Latina”, esclarece.

Segundo Heloisa, as vendas do ensaio de Octavio Paz são regulares, de maneira constante. O livro está na segunda edição e já vendeu mais de 5 mil exemplares. Ele é o que vende mais dos três títulos reunidos pela casa em um pacote especial: *O arco e a lira*, *Os filhos do barro* e *O labirinto da solidão*. O quadro de vendas demonstra que a obra independente de modismos teóricos e editoriais e continua no horizonte de interesses de leitores e estudiosos do fenômeno poético.

A editora defende *O arco e a lira* como um livro fundamental para se compreender o que é poesia e como a linguagem poética funciona, em contraposição à da prosa. “Para Paz, a linguagem poética nasce do impulso do ritmo, presente desde sempre na cultura humana: raiz tanto da música como da poesia. Por isso, por ser natural e intuitiva, a poesia é anterior à prosa, que é fundamentalmente lógica”, ressalta.

De Paz, a Cosac Naify e a Fondo de Cultura Económica publicaram ainda *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, espécie de continuidade ou complemento de *O arco e a lira*, no qual o autor analisa a poesia moderna, partindo de suas origens até a década de 1970, e *O labirinto da solidão*, considerado um dos mais completos painéis histórico e psicológico do México. Essa edição inclui uma entrevista concedida, em 1975, pelo autor.

O designer gráfico e arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo



“Para Paz, a linguagem poética nasce do impulso do ritmo, presente desde sempre na cultura humana: raiz tanto da música como da poesia. ...a poesia é anterior à prosa, que é fundamentalmente lógica...”

HELOISA JAHN

da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Paulo André Chagas, assina o projeto gráfico das obras de Octavio Paz, publicadas pela Cosac Naify, casa em que trabalhou de 2008 a 2015. As capas apresentam sobreposições das letras dos títulos sobre fundos plásticos em azul (*O arco e a lira*), verde (*Os filhos do barro*) e laranja (*O labirinto da solidão*).

Paulo disse que a ideia era criar uma relação com a visão de Paz sobre a construção da linguagem. “Na introdução do livro ele fala o que é poesia, e a forma que ele descreve o que parece quase indescritível foi muito inspiradora: ‘A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. [...] Filha do acaso; fruto do cálculo. [...] Pura e impura, sagrada e maldita.’ E assim vai”, destaca.

No projeto gráfico criado para a Cosac e Naify, Paulo teve como parceira a designer Nathália Cury. Ambos concluíram que a capa de *O arco e a lira*, assim como as aberturas de capítulos no miolo do livro, poderia ter essa dualidade na forma ao comunicar o nome do livro e do autor. “Como a poesia não existe sem dois lados antagônicos, a capa do livro não pode ser lida sem suas duas partes, a capa e a sobrecapa, o preto e o branco das letras”, esclarece o designer.

Os dois designers usaram uma tipografia estêncil, ou seja, que tem suas partes “descoladas” e que detêm características fortes, na sua geometria, e ao mesmo tempo delicadas, nas partes finas. “O resultado final é que o título do texto e o nome do autor só são legíveis na soma da capa com a sobrecapa, prosseguindo miolo adentro com o mesmo jogo, possibilitado por um papel (Munken Pure Rough) de melhor transparência”, completa.

O esforço criativo de Paulo e Nathália foi recompensado. O projeto ganhou o Premio Latinoamericano al Diseño Editorial, concedido pela Fundación El Libro, de Buenos Aires, e foi destaque na categoria capa na 10ª Bienal da ADG (Associação dos Designers Gráficos do Brasil). “O projeto gráfico tinha que ser aprovado pela viúva do próprio Octavio Paz e ficamos muito felizes, pois ela não só aprovou como elogiou muito o projeto”, ressalta o designer. ▶

▶ NO BOSQUE DAS SIGNIFICAÇÕES

“A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono”. Assim Octavio Paz dá início ao seu fenomenal ensaio sobre a poesia, *O arco e a lira*, arrebatando leitores nos quatro cantos do mundo, todos interessados, como ele, em conhecer os mistérios daquilo que Julio Cortázar define como sendo talvez “o fogo central do homem”, e que sua “materialização”, o poema, é vista, pelo próprio autor, como “bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!”.

Para o escritor mineiro Ronaldo Cagiano, em *O arco e a lira*, “um dos instrumentos basilares do ensaio contemporâneo”, Paz mergulha na gênese do poema, para extrair-lhe o espírito do tempo e da crítica. “Num movimento contínuo de interrogações – o autor mais questiona que define, porque esse é o sentimento paroxístico do ensaísta –, o autor reflete sobre o mundo (o geográfico e o da criação) como um processo textual interminável”, acentua.

Universo e palavra seriam como páginas que se (re)constróem, porque no âmago de todas as questões e/ou inquietações suscitadas criticamente por Paz, reside a função básica do processo criativo: o exercício dialético do homem e do escritor diante de suas próprias contradições, frente aos seus dilemas e dúvidas. “A arte literária é escandida por Paz e seus referenciais éticos e estéticos se insinuam ao leitor como pano de fundo para pensar a arte”, observa.

Isso acontece, de acordo com a advertência de Cagiano, sobretudo, nesse mundo fetichizado pelo deus mercado e seduzido pelo fascínio tecnológico, em que as formas literárias tradicionais vêm perdendo espaço para os suportes virtuais. “Paz assinala a linguagem presente



“El arco y la lira é, para mim, um livro imprescindível ao qual preciso voltar sempre que o cotidiano mesquinho me quer arrastar para o mundo dos artefatos vazios de poesia.”

RONALDO MONTE

em todas as coisas e considera, por exemplo, que “o poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem”, exemplifica.

“Em *O arco e a lira* – prossegue Cagiano – o pensamento crítico de Paz nos direciona para um eterno questionamento sobre o valor, a necessidade e a importância do fazer/dizer poético num mundo premido pela coisificação e etiqueta”. Ele entende que, mais de meio século depois, “as ideias de Paz continuam na ordem do dia, diante das emergências, demandas e do cipoal de contradições que permeiam a arte poética contemporânea”.

Alagoano de Maceió, radicado em João Pessoa há mais de trinta anos, o escritor Ronaldo Monte faz alusão ao prefácio da primeira edição de *El arco y la lira* (prefere citar o título no original, em espanhol), no qual Octavio Paz assinala que “os grandes livros – quero dizer: os livros necessários – são aqueles que conseguem responder às perguntas que, obscuramente e sem formulá-las por completo, fazem todos os outros homens.”

“Se é assim – analisa o escritor – desde as primeiras páginas de *El arco y la lira*, descobrimos que estamos diante de um livro de extrema necessidade.” Leitor atento, perspicaz, de sólida formação literária e psicanalítica, Monte garante que no ensaio de Paz estão as respostas, não apenas às perguntas que não se soube formular direito. “Ele nos antecipa respostas a questões que não nos ocorre formular”, complementa.

Monte lembra que o título do livro é extraído da visão do ser de Heráclito, para quem o universo está em tensão, como a corda do arco ou as cordas da lira. Só com a transcendência, o mundo repousa. Para Paz, é a tensão da lira que consagra o homem, dando-lhe um lugar no cosmos. “A tensão do arco, por sua vez, dispara o homem para ▶

▶ além de si mesmo. O poema é ‘o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse imaginar-se permanente’”, arremata.

A pergunta sobre a importância de *O arco e a lira* chegou em um momento ruim, para o escritor paraibano André Ricardo Aguiar. Ele estava em São Paulo, perto da delegacia (acabara de ser assaltado) e longe de sua biblioteca. Mesmo assim, não se furtou a falar sobre a obra: “Acho que só posso dizer que a leitura de *O arco e a lira* foi proveitosa por uma visão múltipla do que é a poesia, como um conjunto cultural de referências que abarca tudo, do sagrado ao profano”.

O arco e a lira e outros livros de Paz foram, durante um bom tempo, os livros de cabeceira do professor e poeta Sérgio de Castro Pinto. “E o que mais me impressiona no texto desse mexicano é a maneira poética como ele vai tecendo as suas considerações a respeito do homem, da exegese de um poema, etc. Isto, contudo, sem privilegiar o acessório em detrimento do principal. Ou seja, o texto de Paz é um texto enxuto, sem excessos, sem balangandãs”, realça.

W. J. Solha, escritor paulista, radicado na Paraíba há mais de cinquenta anos, alude a vários casos em que a análise de uma arte fascina tanto quanto seu objeto de estudo. “Aqui, mesmo, em João Pessoa, temos o excelente *Signos e imagens em Castro Pinto*, de João Batista de Brito”, cita. Para Solha, Paz empolga, em *O arco e a lira*, falando da poesia e, através dela, da condição humana. E cita seu romance *Arkádtich*, no qual há um trecho criado a partir disso:

Ele, menino, deslumbrado ao ver o tio Fortunato participando – ele não sabia como – da construção de todos aqueles trens e gigantescas estações da Estrada de Ferro Sorocabana, lá no Sul. Disso lhe ficara uma sensação de pequenez e embasbacamento ante as imensas gares (como a da Luz, em São Pau-



"A leitura de *O arco e a lira* foi proveitosa por uma visão múltipla do que é a poesia, como um conjunto cultural de referências que abarca tudo, do sagrado ao profano."

ANDRÉ RICARDO AGUIAR

lo; a de Atocha, em Madri; a de St. Lazare, em Paris). Seus joelhos tremiam em Itaipu, e ante arranha-céus como o da Seagran, em Nova York, de modo que jamais se sentiria pelo menos um pouco aliviado se não tivesse (além de suas aulas na Universidade) a Fundação Papa Rabo, que criara e comandava há anos. Grifara em Octávio Paz:

"O meu pecado é ser pouco! Trata-se de insuficiência original!"

"*El arco y la lira* é obra a que volto sempre, a que recorro sempre, por ser fundamental entre minhas leituras", assegura Ronaldo Werneck, outro escritor mineiro. Ele cita o título do livro de Paz em espanhol porque, segundo ele, é em uma edição mexicana, lançada em 2010, que vem relendo a obra, desde que sua edição em português – acha que numa tradução de sua amiga escritora Olga Savary – "sumiu" há tempos de sua estante.

Werneck diz que Paz joga com os conceitos e as palavras – suas acuradas reflexões sobre arte poética – com grande propriedade e deixa gravados ensinamentos fundamentais para quem trabalha a linguagem, a dicção poética. "Não tenho outra palavra, a não ser a de designá-lo como mestre", admite. O escritor vai buscar em um trecho de *O arco e a lira*, precisamente na passagem em que Paz fala de Góngora, um exemplo pelo qual tanto o admira:

No quiero negar la existencia de los estilos. Tampoco afirmar que el poeta crea de la nada. Como todos los poetas, Góngora se apoya en un lenguaje. Ese lenguaje era algo más preciso y radical que el habla: un lenguaje literario, un estilo. Pero el poeta cordobés trasciende ese lenguaje. O mejor dicho: lo resuelve en actos poéticos irrepetibles: imágenes, cores, ritmos, visiones: poemas. Góngora trasciende el estilo barroco; Garcilaso, el toscano; Rubén Darío, el modernista.

"Atos poéticos irrepetíveis. Imagens. Ritmo. Visões. Não será isso a essência do poema, ▶

► de qualquer poema?”, indaga Werneck. E vai além: “O poema como constructo. Artefato/artefato. Cada poema es un objeto único, creado por una ‘técnica’ que muere en el momento mismo de la creación. Ou, na transcrição de Ezra Pound: ‘To purify the dialect of tribe’. Purificar a fala do povo”. Para ele, Paz trabalha e estende esse conceito quando afirma:

Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original. La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original – es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo –, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido. La poesía sería una empresa fútil y al mismo tiempo, monstruosa: ;despoja el hombre de su bien más precioso, el lenguaje, y le dá en cambio un sonoro balbuceo ininteligible! ;Qué sentido tienen, si alguno tienen, las palabras y frases del poema?

Werneck reconhece que são muitas as marcas que faz/refaz no livro de Paz, a cada releitura. Quando, por exemplo, de suas importantes reflexões sobre o ritmo: *El rimo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros; es nosotros mismos, expresándonos.* Ou das considerações do ensaísta sobre a dicotomia poema/poesia, tema a que o próprio Werneck recorre desde muito antes de conhecer *O arco e a lira*.

“O poema é veículo/a poesia carga nobre// o poema é tudo/ emissor & emoção/ suor insight/ calor coração” – assinala Werneck em seu livro *Selva selvaggia*, de 1976, vinte anos depois do livro de Paz, mas ainda sem conhecê-lo. “Talvez levado por reflexões de Cassiano Ricardo quando da publicação de seu *Jeremias sem chorar*. O livro de Cassiano é de 1964; o de Paz, de 1956. Como se vê sou um leitor tardio de *O arco e a lira*. Tar-



dio, mas fiel”, pondera.

O poeta, professor e crítico literário paraibano Hildeberto Barbosa Filho reconhece que a leitura de *O arco e a lira* significou um maravilhoso encontro com uma das concepções mais fecundas acerca da fenomenologia poética. “Paz, sem fugir ao primado de que o poema é um organismo feito de linguagem, portanto material em sua textura vocabular e metafórica, relewa sua dimensão sensível, espiritual, politêmica e perceptiva, ou melhor, aperceptiva, em sua elasticidade semântica”, explana.

“Palavra, canto, verso, ritmo, música, imagem, salvação, maldição, sagração, vilipêndio, ocultação, descoberta, blasfêmia, milagre, tudo cabe no poema. Isto, só para sintetizar os torneios conteudísticos de sua ‘quase’ desvairada reflexão”, alerta Hildeberto. Ao se referir aos “cristais raros da escrita de Paz”, o poeta avalia que o mexicano é um dos poucos que conceitua poema e poesia, fazendo de sua prosa iluminada um vasto repertório de modelos poéticos. ►

"Paz joga com os conceitos e as palavras com grande propriedade e deixa gravados ensinamentos fundamentais para quem trabalha a linguagem, a dicção poética."

RONALDO WERNECK

► SOBRE O AUTOR

Octavio Paz Lozano nasceu na Cidade do México em 1914. Seu pai era advogado e ativo militante da revolução de Emiliano Zapata (1879-1919) e seu avô, um romancista de sucesso. Influenciado pelo pai e o avô, decidiu, ainda menino, que queria ser poeta e revolucionário, tornando-se um leitor voraz, frequentador assíduo da biblioteca da família. Morou nos Estados Unidos e publicou seu primeiro livro de poesia aos dezenove anos de idade.

De volta ao México, na escola preparatória, conheceu a poesia moderna, tornando-se leitor, entre outros, de Federico García Lorca (1898-1936), Rafael Alberti (1902-1999), Jorge Guillén (1893-1984), Jorge Luis Borges (1899-1986) e Pablo Neruda (1904-1973). Estudou direito na Universidade Nacional Autónoma do México, mas abandonou o curso, passando a dar aulas a filhos de camponeses e trabalhadores da província de Yucatán, no sul do México.

Em 1937, Paz foi para a Espanha, onde aderiu ao movimento antifascista na Guerra Civil. Não conseguiu permissão para pegar em armas, mas contribuiu diretamente com a causa, distribuindo propaganda republicana. Visitou, posteriormente, a França, residindo em Paris, de onde retornou à Cidade do México, para fundar as revistas *Taller* e *El Hijo Pródigo*. Mas já era um cidadão do Mundo e conheceria outros países, como Estados Unidos, Japão e Índia.

Em 1943, morando nos Estados Unidos, entrou em contato com a poesia modernista de Walt Whitman (1819-1892), Hart Crane (1899-1932), William Carlos Williams (1883-1963), Ezra Pound (1885-1972) e Marianne Moore (1887-1972). Retornou a Paris, agora na condição de diplomata, onde se encantou com a poesia surrealista, movimento cujo mentor era André Breton (1896-1966). Publicou *El laberinto de la soledad* (1950) e *Libertad bajo palabra* (1958).



“Não seria melhor transformar a vida em poesia, em vez de fazer poesia com a vida? E a poesia não pode ter como objeto próprio, mais que a criação de poemas, a criação de instantes poéticos?”

OCTAVIO PAZ

Em 1952, quando exercia missão na Índia, viajou ao Japão, sendo, para sempre, influenciado pela cultura oriental. Nesse ano, depois de nove anos fora do México (nove meses no ventre do tempo, segundo palavras do autor), retornou à terra natal. Lançou *O arco e a lira* (1956), com o qual ganhou o Prêmio Xavier Villaurrutia (homenagem ao poeta e dramaturgo mexicano) e escreve um de seus poemas mais famosos, “Piedra del Sol”, em 1957.

No início da década de 60, o agora embaixador Paz retornou à Índia, iniciando novo ciclo literário com *Salamandra* (1962), passando por *Ladera este* (1969) e concluindo com *El mono gramático*. Segundo ele, o livro *Blanco* e a maior parte dos poemas de *Ladera este* não poderiam ter sido escritos se ele não tivesse conhecido a Índia. Reconhece, inclusive, que *Conjunciones y disyunciones* (1969) nasceu de seu interesse pela doutrina budista.

A repressão do governo mexicano ao movimento estudantil em Tlatelolco, por ocasião dos Jogos Olímpicos do México, em 1968, levou Paz a renunciar ao cargo diplomático – ele já estava profundamente impressionado com as revoltas estudantis, na França, que culminariam com o Maio de 68. Em 1970, fundou, com amigos e intelectuais latino-americanos, a revista *Plural*, fechada por pressão do governo mexicano. Em resposta, Paz fundou a revista *Vuelta*.

Autor de dezenas de livros de poemas e ensaios, além de traduções, Paz foi um incansável teórico e militante político, além de lecionar em várias universidades norte-americanas. Pela extensão e qualidade de sua obra, ganhou vários prêmios internacionais importantes, entre eles, o Cervantes de 1981 (Espanha) e o Nobel 1990 (Suécia). Faleceu em 1998, aos 84 anos de idade, na Cidade do México, onde nasceu. ■

(Fonte deste perfil: Cosac Naify/Fondo de Cultura Económica)

Octavio Paz

Anotações de leitura

João Batista de Brito
Especial para o *Correio das Artes*

Paz escreve ensaios poéticos, ou seja, as características do poema passam a ser também características dos ensaios



FOTO: DIVULGAÇÃO

Certa vez me perguntaram quem seriam os maiores pensadores do século XX. Aleguei não ter envergadura para responder, pelo simples fato de não dominar toda a produção intelectual do século que passou, menos ainda a da área científica.

Insistente, o meu inquisidor argumentou que eu poderia me ater ao meu domínio, a teoria da linguagem.

Se era dentro desse domínio específico, eu podia então me arriscar e decidi que três nomes resumiriam o meu pitaco. E, sem pertinência na ordem, declinei ao meu curioso inquisidor os nomes, que são: o italiano Umberto Eco, o francês Edgar Morin, e o mexicano Octavio Paz.

Agora que o editor do *Correio das Artes* me solicita um depoimento sobre o livro *O arco e a lira*, vejo nisso a oportunidade tardia de justificar um terço da minha escolha.

Por coincidência, ou melhor, sem coincidência nenhuma, Octavio Paz foi um dos autores mais estudados numa linha de pesquisa – Leitura do texto poético – em que fui partícipe entre os anos oitenta e noventa, no curso de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba. Dessa participação defluiu, mais tarde, a minha tese de doutorado *Signo e imagem em Castro Pinto*, em seguida editada pela Universidade (1995).

A bibliografia de uma linha de pesquisa dessas é enorme e, na maior parte dos casos, são obras de especialistas, cheias de terminologia técnica e elaborações abstratas de difícil penetração; em outras palavras, embora o ob- ▶

▶ jeto de estudo seja sempre o fenômeno poético, os livros de teoria costumam ser extremamente prosaicos.

Ora, *O arco e a lira*, para alegria dos pesquisadores universitários, entre os quais me incluo, contradizia a regra: sendo sobre poesia e literatura era um livro de poeta, cuja leitura deleitava, seduzia, encantava, sem deixar de ser profunda e pertinente.

Pois bem, a solicitação do editor William Costa me remeteu às minhas anotações de leitura de Paz, que valem – espero – não apenas para o livro em questão, mas para a obra ensaística do autor como um todo. Assim, o que se segue, é a reconstituição de um fichamento feito décadas atrás.

Vou, portanto, começar arrolando características gerais do que poderíamos chamar de “o estilo Paz”.

A minha primeira anotação de leitura diz respeito à forma, e eu a denomino de “uma postura camaleônica”. A expressão significa, como já sugerido, que, escrevendo sobre poesia, Paz escreve ensaios poéticos, ou seja, as características do poema passam a ser também características dos ensaios. E, considerem, escrever ensaios poéticos sem perder a objetividade não é tarefa fácil...

A segunda anotação se refere ao conteúdo e a formulo assim: os ensaios de Paz têm o paradoxo como lógica, ou, o que dá no mesmo, cultivam a lógica do paradoxo. Coisa, naturalmente, evitada pelos teóricos mais cartesianos.

As outras características a citar decorrem dessas duas primeiras.

Uma terceira diz respeito à sua habilidade genial de conceituar por imagens e (auto) analisar essas mesmas imagens/conceitos.

Uma quarta característica a observar pode ser o nível de redundância conceitual, que se constata nada acidental, mas deliberada, proposital, buscada, da mesma forma que, em poesia, a redundância pode ser chave.

Uma característica dos ensaios de Paz que não pode ficar de fora é a recorrência de indagações, com certeza, um recurso discursivo para resguardar a ambiguidade das argumentações, aquela mesma ambiguidade tão essencial à poesia. Quem quiser que conte, no livro, o número de pontos de interrogação.

A sexta característica que aponto (atrelada à terceira) é a forma como Paz, em postura sincrônica, lê a linguagem em si mesma como Mito, e, *mutatis mutandis*, lê o Mito como linguagem.

Num viés semelhante – mas não igual – ao da característica anterior é o seu empenho, agora propriamente diacrônico, em ler a poesia como História, e a História como (um caminho para a) poesia.

Daí as grandes “recapitulações” que recontam a história da humanidade em pequenos fragmentos, nela buscando, por exemplo, o conceito de “futuro”: mítico, na era primitiva (ou seja, sem tempo); histórico, na era moderna; e – segundo ele – morto (“um vazio”) na contemporaneidade.

Uma nona característica que anoto do estilo Paz é uma certa “circularidade” nas argumentações, e circularidade é um pouco mais do que a mera redundância já mencionada. Claro trata-se da mesma circularidade da poesia, que torna esse livro de ensaios algo, ao mesmo tempo fechado e... aberto.

Encerro este levantamento com uma décima característica, que é o revezamento entre o analítico e o sintético.

Notem que nesse particular, Paz, melhor que ninguém, opera o casamento do imaginário com a linguagem; o imaginário que se (auto) analisa como linguagem, e, a linguagem que se (auto) analisa como imaginário. Com a vantagem de que esse conceito de Imaginário, como visto, não exclui o de História e o de Mito, e essa Linguagem, por sua vez, não exclui a história das linguagens.

Enfatizo esse viés diacrônico em Paz, pois ele contrasta com a

perspectiva essencialmente sincrônica num pensador do poético de igual envergadura, que é o francês Gaston Bachelard.

Por motivo de economia, não menciono exemplos textuais dessas características estilísticas em Paz, mas, a sua obra ensaística está aí, perfeitamente acessível aos interessados, aliás, brevemente em nova edição de língua portuguesa.

Se me for permitido, antes de encerrar, chamo a atenção do leitor de *O arco e a lira* para o seu capítulo final “Signos em rotação”, um ensaio definitivo sobre a perda de sentido da poesia, e, ao mesmo tempo, sobre a busca de sentido para uma poesia a ser feita.

Rimbaud, Blake, Joyce, o surrealismo, Marx, a música e a dança na poesia das origens, são alguns dos tópicos em que Paz trafega para chegar a uma espécie de “programa para o poema vindouro”, o poema do futuro.

Numa época (a de hoje) em que a poesia (como a História e sua noção de futuro inexistente) perdeu o sentido, a poesia do futuro, “o poema vindouro” é (cito) “iminência de presença”, ou mais categoricamente “será presença”. Como Paz alerta, em sua reflexão sobre o emblemático *coup de dés* francês: “repetir o não-sentido de Mallarmé, não faz sentido”.

Antes foi o Mito, hoje é a técnica. O que fazer? Num universo de incertezas, uma coisa é certa (cito): “o poema é a busca do tu”. E viva a alteridade – concluimos nós.

Em tempo: uma década depois da primeira edição brasileira de *O arco e a lira* (1965), o capítulo “Signos em rotação” seria reeditado em novo livro, desta feita aparecendo como título. (Perspectiva, 1976). ▶

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

Espectadores (10)

Josafá Soares



Seus primeiros contatos com o cinema foram seriados, vistos ainda na cidade de Areia, mas seu primeiro impacto mesmo foi ver, ainda criança, no Cine Brasil, em João Pessoa, o desenho musical *Fantasia*, de Walt Disney. Por favor, relembre o ocorrido.

FOTO: DIVULGAÇÃO



Para Josafá Soares, o mundo ficou mais triste depois que findaram os velhos cinemas de bairro, como o São José

Certo dia lá pelos meus 11 anos fui com meu tio Walmir, um cinéfilo de carteirinha, assistir *Fantasia* no finado Cine Brasil. Eu não sabia que o filme era cultuado, que era polêmico, que fora lançado há 25 anos, etc. Sabia apenas, e bastava, que era um Walt Disney estrelado por Mickey Mouse vestido de feiticeiro, como mostravam os cartazes. Minha visão do filme foi aproximadamente esta: na primeira cena um homem falou muito, apresentou um maestro sombrio que regeu por um tempo interminável, e daí em diante a tela foi tomada por uma miríade de fadinhas, florezinhas, cogumelos com cara de chineses, peixinhos, mais fadinhas, unicórnios, dinossauros... Tudo voava, ia e vinha ao sabor de uma música estranha que não ficava quieta: ou era triste e miudinha, ou apoteótica, quase arrombando os velhos alto falantes do Cine Brasil. Então Mickey apareceu. Eu e mais alguns garotos ensaiamos umas palmas, mas o herói estava irreconhecível, ficou bailando com cometas, vassouras e estrelas até quase morrer afogado. E seguiu

o sufoco. Após longos períodos com o homem falando, o maestro regendo, grotescos balés dançados por avestruzes, elefantes, hipopótamos, um jacaré, caveiras e o próprio diabo, tudo acaba com uma sonolenta procissão tangida por uma música triste de doer até um *The End* redentor. Durante o sorvete e o caminho para casa meu tio nada perguntou, talvez porque soubesse que eu nada tinha para responder. Assisti *Fantasia* mais duas vezes em idade adulta e novamente fiquei — e fico até hoje — impressionado com o filme, sem necessariamente amá-lo. É uma obra desconcertante, experimental, totalmente fora do seu tempo, 1940. Mas foi graças a Walt Disney que aquele menino atarantado que saiu do Cine Brasil viu pela primeira vez a Grande Música, o novo rosto da beleza.

Um gênero que está fora de suas cogitações é o terror, e a razão é que você tem medo de alma. Para um empresário de meia idade, casado e com filhos adultos, não é um pouco constrangedor não ter acesso a obras como *Nosferatu*, de Murnau, ou *O iluminado*, de Kubrick?

Este “medo de alma”, ridículo e absolutamente constrangedor, me acompanha desde as noites brumosas de Areia. Aprendi a conviver com ele, até porque, extirpá-lo num divã analítico me ▶

imagens amadas

FOTO: DIVULGAÇÃO



O terror mostra sua cara em *O Iluminado* (*The shining*, 1980), de Stanley Kubrick, protagonizado por Jack Nicholson

custaria o tempo e o dinheiro que prefiro gastar, por exemplo, em quinze dias de férias durante o Festival de Cannes, tomando pastis na Promenade de La Croisette, onde, seguramente, alma penada nenhuma irá me assombrar. *Nosferatu*, eu já assisti e é um grande filme, mas, devido à própria estética do expressionismo alemão, eu o acho bizarro e não medonho. O meu medo reside no dissimulado, no intangível, no descontrolado, no desumanizado, n' *O Iluminado*, pelo que dizem as resenhas. Considero Stanley Kubrick o mais completo dentre todos os cineastas, autor de um épico histórico como *Spartacus* e um épico estelar do calibre de *2001: Uma odisseia no espaço*. Dele vi tudo, mas, fica esta imensa lacuna de não conhecer *O Iluminado*, a flor maligna do orquidário kubrickiano.

Uma preferência sua é a comédia, gênero que, segundo você, muito exige dos atores. Explique sua ideia de interpretação nesse gênero.

O polemico crítico Roger Ebert disse certa vez que os filmes sobre roubos não necessitam de grandes atores, pois as tramas mirabolantes comandam a cena. Pode ser, mas, na comédia, ao

menos nas comédias que eu gosto, acontece o contrário. Uma das razões que percebo é que este gênero funciona bem em ambientes pequenos como salas atulhadas (*Eternos desconhecidos*), apartamentos minúsculos (*O pecado mora ao lado*) vagões de trem (*Quanto mais quente melhor*) e o resultado é o uso constante do plano fechado e do close, o que resalta muito o trabalho dos atores. Mas, além desta característica técnica, a comédia exige um *timing* diferenciado e um domínio de cena perfeito para, sem recorrer a bordões ou a caretas, arrancar o riso com a cara limpa, como fizeram, na escola da *Commedia all'Italiana*, Vittorio Gassman, Marcello Mastroiani, La Loren, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi e Alberto Sordi.

Entusiasta de filmes como *Avatar*, você está entre os que defendem que a alta tecnologia melhora o cinema atual. Melhora mesmo?

Os jovens da minha geração tinham um método particular de classificação de filmes. "É filme de que?" e a resposta vinha clara: Faroeste, Comédia, Guerra, Amor, de Piratas, Musical, Terror, Capa e Espada e Desenho Animado. Pois acho que *Avatar* deu à luz um novo gênero: a Ultraficção, uma experiência sensorial totalmente nova criada no mundo paralelo dos supercomputadores e

feita sob medida para os templos cinematográficos de hoje, com suas telas imensas, imagem em 3D, som dolby 7:1 com surround e poltronas reclináveis. Mas afirmo aos que não viram: não pensem que *Avatar* é um mero replicante desalmado. As milhares de horas gastas pelos *nerds* em frente às telas de poderosos computadores criaram um intrincado bordado, uma viagem de amor, carinho, paciência, movimento alucinante, poesia, um belo visual Kitsch e muita, muita criatividade. Sobre a tecnologia, tenho a absoluta certeza que só vem para baratear e facilitar a vida dos homens. Assim, na produção cinematográfica, as HDCAM, câmaras baratas em super HD junto com sistemas sofisticados de captação de som e a iluminação através de LEDs ultrapotentes fazem a festa dos novos cineastas. Na pós-produção, as ilhas de edição usando simples computadores domésticos permitem o acompanhamento imediato do que está sendo produzido, repara falhas do continuísmo e dão margem a experimentos na montagem, uniformização de cores e som, etc. Por fim, na distribuição, a nova tecnologia de envio de filmes por pacotes na internet praticamente zerou o proibitivo custo de revelar e distribuir cópias sensíveis que perdiam qualidade a cada exibição.

Hoje frequentador assíduo

FOTO: DIVULGAÇÃO



O "humanismo" e a "poesia visual" de *Avatar* (ficção científica, 2009), de James Cameron, encantaram muitos cinéfilos ▶

► **de cinemas de shopping e salas VIP, você sequer se ressentir do fechamento dos velhos cinemas de ruas de antigamente. Ou me engano?**

Quando se findaram os velhos cinemas de bairro como o São José, Santo Antônio, Metrôpole e Bela Vista, o mundo ficou muito mais triste. E o que era triste tornou-se desesperador quando cerraram as portas os cinemas do Centro, como o Rex, o Plaza e o Municipal, nos jogando numa escuridão que durou mais de trinta anos e deixou uma geração inteira, como a da minha filha, totalmente órfã de grandes salas. Daí meu júbilo quando vejo 18 salas de cinema à minha disposição aqui em Maceió, fenômeno que se repete em João Pessoa e em todo o Brasil. Além do confortável sentimento de fartura, minha vibração maior é perceber que esta grande oferta de salas certamente levará os exibidores a uma saudável competição em busca de novos e velhos públicos, satisfazendo gostos especializados, conquistando a segmentação dos olhares. Já percebo este tempo chegando ao assistir um festival anual como o Lumière, de cinema francês, vendo salas se dedicando a sessões de arte, ao me deliciar com uma ópera do Met de Nova York, ao ver um velho noir num horário alternativo. Mas, da mesma forma como “sempre vai existir Paris”, para mim também sempre vai existir o Cinema Rex e, com ele, a imensa saudade do trepidar hipnótico do projetor, do foco de luz que hoje não mais bruxuleia. Sinto falta da algazarra, do companheirismo, da descoberta e da solene expectativa de um novo filme, pois serei sempre um menino Totó. Mas, como fora da tela não é possível voltar no tempo, hoje também sou minha neta Malú, uma ratinha de Multiplex absolutamente encantada e me encantando com as novas joias de Walt Disney, Pixar, Illumination Entertainment, Blue Sky Studios e DreamWorks.

Uma frase sua que precisa de

explicação é a seguinte: “gosto muito de filme barato”.

Na produção de filmes de baixo custo parece que o amor ao cinema aflora, há uma entrega maior de todo o grupo e uma maior responsabilidade na escolha do roteiro poderoso, na mão do diretor, na força dos atores. Também acho que quando grandes somas estão envolvidas, a figura do produtor — imprescindível — cresce e embota um pouco a criatividade devido ao seu compromisso de atingir nichos específicos de mercado, driblar suscetibilidades políticas, religiosas, sociais, tabus, diversidades regionais, ratings, tudo para não atrapalhar a bilheteria. Dou como exemplo os grandes filmes do neorealismo italiano como *Humberto D* e *Roma, cidade aberta* e *Arroz amargo*, todos produzidos em pleno desastre econômico do pós-guerra; Os filmes de festivais independentes como Sundance, o surpreendente brasileiro *Cheiro do ralo*. Também encontro muitos filmes bons e baratos no Oscar de Melhor Filme Estrangeiro onde surgiram obras primas como *La strada*, de Fellini, *Ladrão de bicicleta* e *Ontem, hoje, amanhã*, de De Sica, *Cinema Paradiso*, de Tornatore, *Dersu Uzala* e *Rashomon*, de Kurosawa, meu querido *Mediterrâneo*, de Gabriele Salvatores, que ganhou em 1992, o argentino *Segredo dos seus olhos*, *Ida*, que ganhou este ano, *A festa de Babete*, que teve um orçamento miúdo.

Em 2012 Cidadão Kane perdeu, para Um corpo que cai, o primeiro lugar na lista da crítica internacional, como o filme mais perfeito já feito. Você me diz que lamenta a perda. Por quê?

Sim, lamento, por uma questão histórica. Nas pesquisas do *Sight & Sound* votam apenas diretores e críticos cinematográficos do mundo inteiro. Então, até por dever de ofício, cada eleitor do S&S deveria utilizar uma visão mais aprofundada da contribuição de cada obra para o todo do cinema, e não calcar seu voto no binário

gostar ou não gostar como se fosse uma enquete laica. Em 1940 Orson Welles, então com 26 anos, lançou *Cidadão Kane*, que, além de ser um maravilhoso filme, brindou o mundo com uma revolução na linguagem cinematográfica de ponta de então. O filme quebrou paradigmas narrativos ao criar o *flash-back*, em estabelecer cumplicidade com o público (só eu e a plateia ouvimos Kane dizer “Rosebud”, linha principal do roteiro); introduziu novas técnicas cinematográficas como câmera de foco plano, planos inovadores, gruas elásticas proporcionando longos *travellings*; tudo novo, tudo surpreendente. Nestes 75 anos, o gênio Orson Welles fez escola mostrou caminhos e estabeleceu um novo patamar para o estado d’arte cinematográfico. Se alguém quiser assistir um filme tão arrojado, inovador e surpreendente como *Cidadão Kane*, basta revê-lo. Já *Um corpo que cai* é um filme bom, muito bom, mas nem chega a ser meu Hitchcock preferido. Está muito abaixo do grande *Janela indiscreta* (eis um exemplo de filme “barato”), das artimanhas técnicas de *Festim diabólico*, da beleza cênica e mulherística de *Ladrão de casaca*, do frenesi de *Intriga internacional*. Não merece.

Ao se falar em cinema nacional, você parece ter sempre um pé atrás. O Cinema Novo Brasileiro, de Glauber Rocha e companhia, era mesmo um “desrespeito aos espectadores”?

Quando pela primeira vez na vida estiquei o pescoço e comecei a perceber que havia um mundo novo lá pras bandas da Europa e Estados Unidos, bem longe dos cangaceiros, beatos e coronéis de carne e osso que me circundavam aqui na Paraíba, chegou Glauber Rocha insistindo que eu cultuasse caricaturas de cangaceiros, beatos e coronéis. Nunca entendi que futuro poderia haver naquilo, mas os arautos do Cinema Novo afirmavam que logo eu perceberia e gozaria a honra de estar vivendo aquele momento.

imagens amadas

Foi passando o tempo e a epifania não chegava, me deixando fora da modernidade e sofrendo um *bullying* infernal dos tantos iluminados, tocados, ungidos e bafejados pela nova onda tropicalista. Até que, numa mesma semana, acho que em Recife, assisti e pude comparar as duas escolas: a da “moderna e única linguagem do Cinema Novo” no novíssimo *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* — direção de Glauber Rocha, roteiro de Glauber Rocha, baseado em argumentos de Glauber Rocha —, e a tal “linguagem conformista do cinemão americano” usada em *Vinhas da ira* — feito 30 anos antes — direção de John Ford, roteiro de Nunnally Johnson e John Steinbeck, também autor do livro homônimo. Daí pra frente meus problemas acabaram, pois descobri que os caras do Cinema Novo estavam, como se dizia na época, pirados. Talvez o poderoso intelectual Glauber Rocha tivesse deixado marcas mais fortes se houvesse tido a sorte de mergu-

lhar noutras artes como na pintura, na escultura, quem sabe na literatura onde poderia ter sido um vigoroso ensaísta, em alguma outra arte solitária mais adequada a um onanista... Mas, nunca no cinema! O cinema é um imenso trabalho de equipe que, como arte, só encontra paralelo na música sinfônica. Até a máxima do Cinema Novo “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça” já demonstra o equívoco vocacional do bom baiano que durante alguns anos manteve uma falange de grandes atores, técnicos, jumentos, gruas, jagunços, políticos, santos e cegos correndo atrás dos seus devaneios. Além das ideias saltitantes que resultavam em argumentos herméticos e roteiros toscos, percebo que não era mister de Glauber participar da pós-produção, o estado d’arte do cinema, capaz de dar fluidez, harmonia, sentido e caráter a uma obra, razão mais que suficiente para ele sentar a bunda durante dias em frente a uma moviola, como, aliás, fez ou faz qualquer diretor que se

preze. O incensado Glauber não tinha tempo para estas perfumarias, pois atendia ao chamado messiânico de incendiar o mundo. Como resultado, som ininteligível e desarticulado, cortes feitos a machado, tomadas intermináveis por pura preguiça, saltos bruscos nas mudanças de planos, falta de composição, de lógica e, conseqüentemente, de comunicabilidade com o público. Cada filme é um imenso rol de agressões primárias à linguagem cinematográfica; puras ratadas que os áulicos tentam travestir em transgressões intencionais, autorais. Tudo muito feio e tudo muito distante. A nós, a patuleia, só restava esperar o final do filme torcendo pela chegada providencial de um *Deus ex-machina* para por ordem naquele caos. (Nunca veio!). Acho que a obra de Glauber é um *selfie* do seu ego dilatado e exemplo de desrespeito a um público. Tanto é que deu no que deu: o Cinema Novo morreu antes de completar cinco aninhos, antes de acabarem os anos 60’s.

Para encerrar, cite os seus filmes mais amados em todos os tempos e espaços. Componha, por favor, uma lista de sete títulos.

Cidadão Kane, de Orson Welles, *8 1/2*, de Federico Fellini, *Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrick, *Os eternos desconhecidos*, de Mario Monicelli, *Meu tio*, de Jacque Tati, *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti, e *Rastros de ódio*, de John Ford.

FOTOS: DIVULGAÇÃO



Cartas de 8 1/2, de Federico Fellini, com Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale



Rastros de ódio, de John Ford, com John Wayne e Natalie Wood



Cidadão Kane, de Orson Welles, com Joseph Cotten e Dorothy Comingore



Rocco e seus irmãos, de Luchino Visconti, com Alain Delon e Annie Girardot



Os eternos desconhecidos, de Mario Monicelli, com Vittorio Gassman e Claudia Cardinale



Dr. Fantástico, de Stanley Kubrick, com Peter Sellers e Sterling Hayden

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



O arquivista

Cláudio feldman

O edifício “Atlântico”, que ficava no Bulevar Prata nº 86, possuía linhas clássicas e severas, mas dois grandes lampadários barrocos, com a figura de Netuno, ladeavam sua entrada.

Todos os dias, após o expediente de arquivista, Julião Noronha sentia um doce alívio ao penetrar no prédio, sob as luzes altas.

Ali estava em seu território, a poucos passos de seu mundo privado, arremedo do ventre materno, e longe do caos exterior.

Em seu apartamento reinava a maior ordem possível: no sofá, nas mesas de TV e refeições, no bufê da sala não havia um grão de poeira ou objeto deslocado; no restante dos cômodos, idem.

Quem surpreendesse o quarto de Julião, um pouco antes dele emergir do sono, veria, já separados: as calças cuidadosamente dobradas sobre uma cadeira, a camisa e a roupa interna sobre o espaldar da mesma, os sapatos, muito juntos, debaixo da cama, e, no guarda-roupa, seu chapéu, o sobretudo, a gravata e um paletó, cada um em um cabide separado.

As gavetas da cômoda, onde

repousavam as camisas, meias e as roupas íntimas, cheiravam a sabão de alfazema; sobre o mesmo móvel, simetricamente dispostos, ficavam um relógio de pulso, uma carteira com documentos e dinheiro, um porta-retratos com seu pai bombeiro e uma agenda onde J. N. anotava minuciosos detalhes de sua vida, compromissos, contas a pagar, encontros amorosos etc.

O morador do apartamento 33 era um homem muito ordenado e metódico, que tirava com álcool o pó dos arquivos que tinha ficado nas unhas.

2

Mas todo dia, sem que o arquivista percebesse, o desatino do mundo entrava junto com sua sombra entre as quatro paredes.

Uma ocasião, deixou de fechar o creme dental, que escorreu um pouco de sua gosma na pia; em outra oportunidade, esqueceu de colocar na calçada o saco de restos da cozinha para o lixo levar.

Dezenas de desvios aqui, dezenas de desvios ali, uma noite

de outono, após o trabalho, Julião Noronha sentiu uma súbita vontade de urinar no tapete da sala.

Quis breçar o impulso, distrair-se com a girafa da TV, porém não conseguiu: com êxtase, realizou o batismo oficial de sua loucura.

Um mês após o ato extravasante (e extravagante), o vizinho, do 32, ouviu um barulho ensurdecedor de objetos quebrados e deslocados e comunicou ao síndico.

Este bateu à porta de Noronha que atendeu-o com olhos eufóricos de barbárie: no meio da sala, anavalhado, o sofá mostrava suas entranhas de cadáver.

3

O arquivista que, aliás, não comparecera à repartição durante dias, recebeu a visita do pai, alertado pelo síndico.

O bombeiro, que não se abalava nem com as chamas do inferno, horrorizou-se ante a caricatura do filho, que se deleitava com a própria sordidez e a circundante.

Insetos transitavam pela cozinha, sem esmagamentos, e folhas rasgadas de livros boiavam no vaso sanitário.

Sem outra saída, o pai resolveu interná-lo numa clínica particular.

Diante de nenhuma melhora e esgotados os recursos familiares e o apoio dos colegas de escritório, Julião foi remetido ao hospício público.

Nele, o paciente esqueceu de suas calças cuidadosamente dobradas ou de suas cuecas com perfume de alfazema.

Sua roupa mais frequente era a camisa-de-força.

Se persistissem as crises debilitantes, seu dossiê acabaria no arquivo morto.

4

E quando Haroldo Cunha, o novo inquilino, penetrou no apartamento 33 do edifício “Atlântico”, sentiu uma atmosfera de naufrágio.

Então afastou as cortinas azuis e olhou a rua arborizada. ✦

Cláudio Feldman é escritor, poeta e roteirista. Mora em Santo André (SP)

Dez dias

COM ELENA EM Havana

Analice Pereira

Especial para o *Correio das Artes*

QUARTO DIA: UM GALO SOZINHO NÃO TECE UMA MANHÃ

Quase sete horas da manhã e ainda estava escuro. Em Havana o sol demora a romper a noite, assim como demora a interromper o dia. Mas tinha de levantar ainda naquele escuro, pois ia fazer uma pequena excursão até Pinar Del Rio e Vale de Viñales, localizados a mais ou menos cento e quarenta quilômetros de Havana.

Quando acordou (e nas manhãs anteriores já havia percebido) ouvia galos, muitos galos naqueles quintais que circundam o quintal de Elena. (Galos, noites e quintais). E gatos nos quintais, separados por cercas. Portanto, gatos cuidados por todos os que compartilham aqueles quintais. Mas era o canto dos galos que lhe chamava atenção, desde a primeira noite que dormiu naquela casa, pois eram muitos. Não tinha como não lembrar do poema de um poeta compatriota. Um poema que fala da tessitura que diversos cantos de galos realizam para anunciar o dia; de quando um puxa o canto, que é imediatamente respondido por outro: teia tênue, tela, tenda, rompendo a manhã e a tecendo. O dia far-se-ia naqueles cantos, rumo a um canto de um lugar que se denominava Província.

Província. O que poderia lhe dizer a palavra ali naquele lugar? Teria o mesmo significado na sua língua? Afora uma explicação etimológica e/ou histórica, em português do Brasil, província é, em certa perspectiva, sinônimo de atraso. Senão pelo equivalente substantivo, mas quando se adjetiva algum lugar ou alguém com o termo “provinciano” se quer dizer que é atrasado, matuto, caipira, devagar, rústico, sendo qualificações de conotação pejorativa. E comumente não se

fala no Brasil em província quando se refere a alguma localidade do interior do estado. Fala-se (num português muito falado e não menos pejorativo) interior, sertão, confins, e até, “onde Judas perdeu as botas”, “onde o vento faz a curva”, “no meio do nada”, “no cafundó do Judas”. Se se tem tantos Judas nessas marcações linguísticas de lugar, certamente é porque não é coisa boa ou, pelo menos, não se pretende que o seja. Não por acaso, Guimarães Rosa subintituiu seu grande romance sobre o sertão com a frase “o diabo na rua no meio do redemoinho”, que, como lembra um apaixonado pelo Rosa, cujo nome ela não recorda, quando falada a frase em voz alta, bem repetida e rapidamente, entende-se “Diadorim”. Diadorim só podia ser coisa do mal, afinal como podia um homem sério e macho como Riobaldo se apaixonar por outro homem, naquele sertão de valores conservadores e atrasados, portanto, provincianos?

Mas, o que parecia incrível à estrangeira era a percepção de que, se por uma perspectiva se vê essas questões das “províncias” de seu país como um atraso, por outra, isso tudo é representação de belezas. E, nessas elucubrações, ela parava e comparava; paralisava seu olhar e suas ideias, naqueles confins de Cuba, naqueles matos e grutas, onde tudo é belo.

Assim, essa questão que parecia meramente linguística tomava um corpo sócio-cultural. Província, em Cuba, é, sobretudo, lugar onde se planta, vive-se e se distribui renda com equidade, ou seja, não pode haver acumu- ▶





Paisagem da província de Pinar Del Rio, localizada 140 km, aproximadamente, de Havana

- ▶ lação de bens naquele lugar. Isso é proibido. Precisava ter olhos para ver, ouvidos para escutar, sem os filtros midiáticos. Tarefa quase impossível para um único dia. Então, apelava para as impressões. E impressões ela tinha mesmo era com a alma; não com olhos e ouvidos, mesmo sendo estes os seus canais pessoais.

Ativava-os, portanto, desde a saída de Havana, rumo à tal província. No percurso, o guia turístico mostrava algo nada provinciano (no sentido de atrasado). Eram Institutos de Investigação Científica, nas mais diversas áreas, e que têm ganhado repercussão internacional: imunologia molecular; prevenção de doenças cardíacas; tratamento de pele; tratamento e prevenção do câncer etc etc etc. Era a Sierra Del Rosário, uma imensa reserva de biosfera. Era o Jardim das Orquídeas em Soroa, que reúne cerca de setecentas espécies dessa planta. Era o verde mais verde que os olhos dela puderam alcançar um dia. “A cor verde / a mais verde que existe”, como no verso de outro poeta de seu país. E era esse cenário que a acompanhava até o seu seguinte e final destino: uma plantação de folhas para a fabricação do tabaco, uma fábrica

de tabacos, e, por fim, um vale, o de Viñales, passando, rapidamente, por uma imensa gruta.

Então era isso uma província. Essa lindeza de riquezas naturais e sociais. Essa harmonia que invadia a alma de uma estrangeira em busca de subsídios para confirmar (ou não) suas impressões. Essa compreensão plena de que dignidade humana depende dos princípios da igualdade, da solidariedade, da divisão, do amor, sobretudo. Tudo isso emoldurado por aquele verde.

Mas essa reflexão seria unilateral, ou nada dialética, não fosse a presença de duas meninas negras vendendo *plátanos* (bananas) na saída da fábrica de tabacos. Seus gestos humildes e suas roupas simples não diminuam a alegria que traziam nos olhos, o sorriso que traziam em dentes alinhados, o brilho na pele de seda-pérola-negra que refletia o amarelo da fruta quando tocada pelos raios de um sol-laranja de fim de tarde.

“Dame un dólar”, pedia uma delas à estrangeira, que se via indignada por se deparar, num país socialista, com uma cena tão comum no seu país de desigualdades sociais tão marcadas. Como assim? Não tinha o dinheiro. Mas queria estabelecer algum diálogo por menor que fosse. Pediu uma banana às meninas, que, imediatamente, ofereceram duas. Em

seguida, uma delas questionou sobre a origem da estrangeira. A alegria se multiplicou por mil quando as meninas vendedoras de bananas ouviram da estrangeira a palavra Brasil: “Hermosa! Muy Hermosa mi amiga! Dame un besito.” Aquele pedido de dinheiro imediatamente se transmutou em pedido de beijo e, naquela relação de troca, a moeda perdeu completamente seu espaço e seu tempo, seu valor. De indignada, a estrangeira passou para arrebatada: coração em festa.

Nesse cenário humano, a memória fez seu papel, trazendo à superfície de sua mente uma palavra contida naquele poema dos galos, do qual pedia emprestada para uso menos poético que afetoso, ou mesmo, romântico: *entretendendo*. Naquele canto-dança dos galos de João Cabral em sua mente, essa reinvenção lexical definiria a “tela” que se forma pelos cantos dos galos, e lhe possibilitaria transmutá-la para os gestos humanos. Numa sociedade cada vez mais fragmentária e solitária, de puro desalento, os galos diziam o contrário; as vendedoras de bananas na província, também.

Guardadas as devidas diferenças de sentido, ou mesmo *entretendendo-as* numa paz existencial, sentia-se, mais do que nunca, provinciana, ouvindo o canto dos galos nos ouvidos de sua lembrança, naqueles quintais que avizinham o quintal de Elena, onde se pode encontrar, também, alguns pés de *plátanos*, alguns gatos desconfiados pela presença da estranha-estrangeira, mais a repetida fala-canto do papagaio logo de manhã bem cedo, durante todas as manhãs, as dez manhãs que romperam as noites, naquele lugar. ◀

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





Futebol e literatura:

O templo dos encontros

Para o brasileiro que ama futebol, os dois meses que formam o interstício que vai de uma temporada a outra; de um período de campeonatos a outro, no calendário das disputas da bola pelo País afora, aquele tempo das férias dos jogadores, são como que um período tedioso em que a alegria de ir aos estádios é substituída pela ansiedade de que tudo comece novamente. Ou seja: que a bola role de novo e que o time de cada um de nós possa, no novo ano que se inicia, recuperar o tempo perdido e fazer uma campanha digna do título nacional ou da conquista da tão desejada taça da disputa estadual ou regional.

Este é um período, por assim dizer, em que começamos a sentir saudades do clima dos estádios; da alegria de encontrar os amigos para vermos, juntos, as atuações do time do coração; da festa que é, para o brasileiro, o campo de futebol às quartas-feiras e domingos do Brasil.

A literatura, arte através da qual analisa a também arte do futebol aqui no *Correio das Artes*, tem o condão de pautar várias questões que dizem respeito ao homem-torcedor; aquela pessoa que tem no futebol um grande motivo existencial.

Sendo assim, trago a seguir – para os seguidores dessa nossa coluna dominical – uma pequena análise de um conto que versa sobre o lugar desses encontros em que a magia do jogo da bola aos pés nos encanta e vivifica. Boa leitura.

DOMINGO, DIA DE JOGO NO “ESTÁDIO” DE ANTÔNIO BARRETO

Através de uma mimese direta, sustentada basicamente por diálogos (o que naturaliza e presentifica a situação evocada), vozes e sons ambientes de várias espécies, o conto “Estádio” (*Contos brasileiros de futebol*, organização de Cyro de Mattos, Editora LGE, Brasília, 2005), de Antônio Barreto, narra o ambiente e o clima de um dia de jogo importante num estádio de futebol, num domingo qualquer do Brasil.

A partida é entre o Clube Atlético Mineiro, o Galo das Minas Gerais, e o Flamengo do Rio de Janeiro, e o que faz justificar seu título, “Estádio”, e a sua proposta narrativa, são as diferentes situações justapostas pelo narrador, que se coloca como uma câmera de TV, ou melhor, um microfone de áudio que, a partir da sua movimentação pelo espaço físico dentro e ao redor do Estádio, tudo colhe e espalha, compondo a típica paisagem humana que se forma nos domingos de futebol pelo Brasil afora.

O pano de fundo da narrativa é contar a história de um pai que leva o filho a um jogo de futebol junto com as possíveis implicações que esta experiência, a princípio lúdica, pode trazer para a vida de um cidadão comum desta nação do futebol. Todavia, o que se quer mesmo (e talvez aqui ▶

esteja condensada toda a cota de criação do seu autor, o escritor Antônio Barreto, neste seu intento ficcional sobre o tema) é montar, a partir desse pequeno plot narrativo, um extenso painel do mundo dos estádios de futebol em dias de jogos.

Para tanto, a narrativa começa em terceira pessoa apenas no parágrafo inicial e descamba em seguida para a mímesis direta, mais apta, conforme a estratégia do autor, a formar na mente do leitor as imagens evocativas do objeto em descrição.


Pai e filho. Mar de gente querendo entrar. Mar de cambistas. Mar de autoridades. Mar de bandeiras e torcidas organizadas. Mar de pivetes. Mar de camelôs. Mar de guardadores. Mar de assaltantes. Mar de polícia. Mar de meninos e mulheres. Mar de churrasquinho, cachaça e cerveja. Mar de esperanças. A frase pichada na parede da bilheteria: Futebol é o ópio do povo. E o alto-falante: Atenção, senhor Jefferson Macário Ribeiro de Araújo, seus documentos foram encontrados. Favor comparecer urgentemente ao saguão principal, na seção de achados e perdidos...

Pronto! A partir deste ponto, o leitor acompanha numa síntese de imagens e sons, um sem número de situações prototípicas da condição, eventual, provisória – ou mais estável, definidora do seu lugar no mundo social – do homem dos estádios, aquele que, no dizer de Ivan Ângelo, “não está sozinho, não é um, é parte, pertence a uma irmandade, é cavaleiro de uma ordem que tem cores, brasão e bandeira” [1].

“Quer que olhe o carro, doutor?”

Este diálogo-síntese (diálogo porque pressupõe um interlocutor que a este pedido responde,

SOBRE O AUTOR



Antônio de Pádua Barreto Carvalho nasceu em Passos (MG) em 13 de junho de 1954. Reside em Belo Horizonte (MG) desde 1973. Morou também em algumas cidades do Oriente Médio, onde trabalhou como projetista de Engenharia Civil, na construção de estradas, pontes e ferrovias. Tem vários prêmios nacionais e internacionais de literatura, para obras inéditas e publicadas, nos gêneros poesia, conto, romance e literatura infanto-juvenil. Participa também de várias antologias nacionais e estrangeiras de poesia e contos. Foi redator do *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, articulista e cronista do jornal *Estado de Minas* e da revista *Morada*, de Belo Horizonte. Colabora com textos críticos, poemas e artigos de opinião para *El Clarín* (Buenos Aires), *Ror* (Barcelona), *Zidcht* (Frankfurt) e *Somam* (Bruxelas), entre outros periódicos. Atualmente coordena a coleção “Para Ler o Mundo”, da Editora Scipione, de São Paulo, cujo objetivo é criar condições de recepção e produção de textos verbais e não-verbais, de diferentes gêneros e esferas de circulação, visando atender às necessidades linguístico-discursivas dos alunos do ensino médio brasileiro. Publicou, entre outros, os seguintes livros: *O sono provisório* (1978) e *Vasta fala* (1988), de poesia; *Os ambulacros das holotúrias* (1990) e *Reflexões de um caramujo* (1993), de contos, além de *A barca dos amantes* (1990) e *A guerra dos parafusos* (1993), romance.

[1] Esta observação provém de uma frase incluída no conto-crônica, “O homem do Maracanã”, deste autor, publicado na coletânea *A vez da bola: crônicas e contos do imaginário esportivo brasileiro* (Companhia Editora Nacional, São Paulo, 2004), que inclui nomes de escritores-jornalistas como Lourenço Diaféria e Daniel Piza.

mesmo que com o silêncio) dá o mote para o desfecho da pequena história – no meio de tantas outras sugeridas pelo interior do texto – do pai que leva o filho para o jogo de futebol no estádio.

Olha lá! O time tá inteirinho, tá completinho! Um dia cê me leva pra ser mascote, pai, que nem aqueles meninos lá? Aquilo é tudo filho da gente granfina, filho, diretores do time, sabe como? Não é pra gente pobre que nem nós não, né pai? Isso aí, filho. Cê fechou bem a porta da Brasília? Fechei pai, já falei.

O desfecho dessa história num país como o Brasil é, talvez, bastante previsível, embora não o seja o encaminhamento dado para ela pelo narrador deste conto razoável sobre futebol escrito por Antônio Barreto. Talvez mais do que o desfecho em si importe mais a condição do microuniverso social representado pelo estádio de futebol que brota da do seu entrecroço, da articulação das muitas outras histórias paralelas que o autor faz desfilar a partir desta outra, e de mais outras, e de mais outras... até o ponto final.

Por que você disse pra soltar o homem, pai? Olhei nos olhos deles, filho. Não é bandido não, eu conheço. Conheço como, pai? Um dia te conto filho. Eu também já fui... Vamos voltar pro jogo, vamos? E a Brasília, pai? Depois a gente resolve isso... E a volta a pé pra casa, pai? Volta, mas se quiser, pode subir nas minhas costas. Posso? Pode. Posso gritar, pai? Pode filho: Paiêêêêêêêêêêêêêêêêêêêêêêêê. ♥

Edônio Alves é jornalista, poeta e professor de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba. Mora em João Pessoa (PB)



Histórias de clister

Em uma crônica publicada na década de 1970, na sua coluna “Almanaque armorial do Nordeste”, do extinto *Jornal da Semana*, do Recife, Ariano Suassuna discorre sobre um seu parente, Delmiro Dantas Corrêa de Goes, que ficou famoso, no sertão da Paraíba, por conta das histórias de brabeza e valentia que protagonizou. Delmiro Dantas – ou simplesmente “Coronel Dedé”, como era mais conhecido – entrou para a lenda sertaneja também porque costumava dar, em seus inimigos, um “corretivo” doloroso mas eficiente, um clister de pimenta, aplicado com uma bexiga de couro com ponta de flandre, utensílio que ele guardava em sua fazenda especialmente para essas ocasiões e que se tornou tão famoso quanto o seu dono.

Certa vez – conta-nos Ariano – Delmiro aplicou o seu terrível clister até mesmo em um juiz, que se tornara seu inimigo por ter protegido os assassinos de um dos seus aliados. Acompanhado por dez cabras do rifle, Delmiro saiu de Imaculada, sertão da Paraíba, e invadiu São José do Egito, em Pernambuco, onde o juiz residia, especialmente para lhe aplicar o corretivo. A proeza ficou registrada nos seguintes versos do nosso romanceiro, que Ariano também cita:

*Delmiro Dantas, Dedé
com dez cabras cangaceiros,
dez cabras pajezeiros,
que a Paraíba criou;
Delmiro Dantas, Dedé,
com uma bexiga de couro,
rebateu o desaforo
do Juiz de São José.
Farias estava dormindo,
longe de pensar na intriga,
e os cabras da Imaculada
foram com ele à bexiga.*

De outra feita, o Coronel Dedé aprisionou um inimigo em sua fazenda, aplicou-lhe o clister e mandou o sujeito embora acompanhado por dois “cabras” com ordem para matá-lo, caso ele “devolvesse” a mistura em suas terras. O pobre saiu andando, queimando-se por dentro, torturado pela mistura, e assim andou um bom tempo, até sair das terras do Coronel, que não eram poucas.

Ora, talvez porque eu, não sendo sertanejo, não seja, a rigor, “um forte”, e peça daquele “raqitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”, de que falava o grande Euclides da Cunha, devo confessar que ao ler a crônica de Ariano, há cerca de quinze anos, achei esse costume do Coronel Dedé meio violento. Achei também que era mais uma prova a corroborar a opinião dos afetados cientistas sociais que vivem tachando a nossa épica civilização do couro de “bárbara”, “arcaica” e “feudal”.

Mas aí, alguns anos depois, lendo *Baú de ossos*, de Pedro Nava (primeiro volume daquela que é, sem favor, a maior obra da memorialística nacional), deparei-me com outra história de clister, ocorrida, agora, não no sertão nordestino, mas em Minas Gerais, e num tempo um pouco mais remoto do que aquele em que viveu o Coronel Dedé. No segundo capítulo do seu livro, conta-nos Pedro Nava como seu bisavô Luís da Cunha, auxiliado por alguns dos seus escravos, castigou um caixeiro-viajante português que caçoara dos longos cabelos da sua mulher, exercendo “justiça” por conta própria.

Os cabelos da mulher de Luís da Cunha eram imensos, “mais compridos que a altura da dona que, para pentear-se, tinha ▶

que fazê-lo em pé num tamborete, sem o que suas tranças se arrastariam no chão”. O português, às gargalhadas, propôs a compra da cabeleira para “fazer postigos”. Ouvindo a caçoadá, Luís da Cunha não se conteve: primeiro, deu no português uma surra de porrete; depois, amarrando-o no porão da sua casa, aplicou-lhe, com um canudo de mamão, um encorpado clister feito de “cinco boas mãos de pimenta malagueta, um punhado de urtiga e uma pitada de chachim socados em caldo de limão-galego”.

Homem pacato como sou, avesso a qualquer tipo de violência, não vou, aqui, contar em detalhes o que aconteceu com o pobre do caixeiro, depois que recebeu a terrível mezinha. O fato é que o homem sobreviveu; depois, reanimado à base de cachaça, foi mandado embora em sua mula, acompanhado pelos escravos do seu verdugo, que ainda receberam do senhor a firme recomendação de meterem-lhe porrete, se ele fizesse menção de se aliviar “antes de légua bem espichada”.

A semelhança entre as duas histórias levou-me a reavaliar melhor aquele costume do Coronel Dedé. Não sendo ele o criador do “corretivo”, cheguei à conclusão de que ele, como bom brasileiro que foi, procurou tão somente manter-se fiel a uma tradição, coisa, aliás, que acho muito louvável. Uma tradição tão arraigada entre nós, diga-se de passagem, que deu origem a um famoso ditado popular, um provérbio que menciona algo sobre pimenta e frescos, e que só não cito aqui para não manchar a minha crônica com nenhum tipo de plebeísmo ou vulgaridade.

A coisa ia nisso quando, lá um dia, após apanhar meus dois filhos, então pequenos, na escola, me vi impedido de continuar a andar na calçada por causa de um carro enorme, inteiramente estacionado em cima dela. Peguei as crianças, uma em cada



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

braço, e tive que disputar espaço com os carros na movimentada avenida, até ultrapassar o invasor. Aí, olhando para o carro estacionado, vi o adesivo no para-brisa, indicando que o dono trabalhava na “Justiça Federal”.

A princípio, a raiva e a indignação me subiram a cabeça. Quis parar para esperar o dono. Iria dizer-lhe umas poucas e boas. Mas as crianças estavam cansadas, doidas para chegar em casa. Conformado, acabei indo embora, recitando, para mim mesmo, os célebres versos em louvor do cangaceiro Lampião atribuídos a Pinto do Monteiro, e que o leitor, com certeza, já conhece. A circunstância, porém, fez com que ali, onde Pinto

tinha colocado “Lampião”, eu colocasse “Delmiro”, o então já redimido e heroico Coronel Dedé. De maneira que saí declamando assim:

*Forçar eu não vou forçar
porque a força é pequena.
Matar eu também não vou,
porque a justiça condena.
Mas Delmiro ter morrido,
ô coisa pra fazer pena! ♣*

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

◆ **tramas visuais**

LÍVIA
C
O
S
T
A

