

FUNDADO POR EDSON RÉGIS
EM 27 DE MARÇO DE 1949

Correio das Artes

Dezembro 2017 – ANO LXVIII Nº 10



AS METAMORFOSES

Milton Marques Júnior comenta a
tradução dos 887 versos (Livro VIII)
da *magni operis* de Ovídio

Sesc 70 anos



O Sesc está presente há 70 anos na vida dos brasileiros. E nessas sete décadas são muitos os motivos para comemorar!

Atendendo aos trabalhadores paraibanos do comércio de bens, serviços e turismo, o Sesc atua nas áreas de **Saúde**, **Lazer**, **Assistência**, **Cultura**, além de promover **Educação** através do Ensino Fundamental e Médio.

www.sescpb.com.br

Motivos para ler Ovídio

O poema narrativo *As metamorfoses*, de Ovídio, uma das mais belas páginas da literatura latina, acaba de ganhar nova tradução, no Brasil. O projeto da recente versão é de Zilma Gesser Nunes e Mauri Furlan, ambos professores-doutores da Universidade Federal de Santa Catarina, responsável pela edição da obra.

Os professores Milton Marques Júnior e Juvino Alves Maia Júnior, ambos da Universidade Federal de Paraíba, participaram da equipe de 16 tradutores da *magni operis* de Ovídio. Milton no Livro VIII e Juvino, no Livro II. Um trabalho hercúleo, dada as dificuldades de verter o verso latino para o português.

De acordo com Milton, *As metamorfoses* constitui-se de 15 livros, que correspondem ao que se chama de *cantos*, igual a como se definem os capítulos na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, num total de 11.996 versos hexâmetros.

Os professores Milton Marques Júnior e Juvino Alves Maia Júnior, da UFPB, participaram da equipe de tradução da *magni operis* de Ovídio. Milton trabalhou no Livro VIII e Juvino, no Livro II.

O menor é o Livro XII, com 628 versos. O maior é o Livro XIII, com 968 versos.

Na entrevista-reportagem assinada por Linaldo Guedes, Milton explica a importância do poema ovidiano, e de que maneira os problemas de tradução foram contorna-

dos. Isto porque, segundo o professor, “a metrificacão latina, que provém da grega, é diferente da metrificacão em língua portuguesa”.

Milton dá uma verdadeira aula sobre a estrutura do verso latino, representado aqui pelo poema de Ovídio, e confessa que nem sempre o tradutor sagra-se completo vencedor, na peleja da tradução. Cita Umberto Eco, para quem “tradução é quase a mesma coisa”. Para Milton, o problema reside exatamente neste “quase”.

Renova-se, assim, o convite, por meio da tradução capitaneada pela UFSC, para a leitura ou releitura de *As metamorfoses*, diante da excelência do trabalho. A Paraíba não poderia estar melhor representada nesta heroica missão literária. Quem duvidar que examine os feitos práticos e teóricos de Milton e Juvino, na UFPB.

O Editor

♦ índice



CLÁSSICO

O professor Milton Marques Júnior comenta o processo de tradução, para a língua portuguesa, do poema latino *As metamorfoses*, de Ovídio.



POESIA

Antonio Carlos Secchin, em depoimento ao *Correio das Artes*, por meio de Sérgio de Castro Pinto, exercita uma definição de poesia e do ofício do poeta.



ARTE

O professor Expedito Ferraz Júnior dá alguns palpites sobre gosto e censura no caldeirão anacrônico do Brasil contemporâneo.



CINEMA

Ana Adelaide Peixoto avalia *O cidadão ilustre*, o novo longa-metragem dirigido pela dupla Mariano Cohn e Gastón Duprat.



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
Albige Fernandes

Diretor Administrativo
Murillo Padilha
Câmara Neto

Diretor de Operações
Gilson Renato

Editor Geral
Felipe Gesteira

Editora Adjunta
Renata Ferreira

Editor do Correio das Artes
William Costa

Supervisor Gráfico
Paulo Sérgio de Azevedo

Editoração
Paulo Sérgio de Azevedo

Capa
Pigmaleão e Galatéia, de Jean-Léon Gérôme

Ilustrações e artes
Domingos Sávio,
Tônio e Manuel Dantas
Suassuna



O problema é o *quase...*

MILTON MARQUES JÚNIOR COMENTA AS DIFICULDADES DE TRADUZIR O VERSO LATINO PARA O PORTUGUÊS. ELE E O PROFESSOR JUVINO ALVES MAIA, AMBOS DA UFPB, INTEGRAM O GRUPO DE 16 TRADUTORES DOS QUASE 12 MIL VERSOS DE AS METAMORFOSES, DE OVÍDIO

Linaldo Guedes
linaldo.guedes@gmail.com

Traduzir obras literárias nunca foi um trabalho fácil. Quando essas obras são clássicas, então, torna-se um desafio mais difícil ainda. Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Milton Marques Júnior topou um desafio desses. Ele é um dos responsáveis pela nova tradução (Livro VIII) de *As Metamorfoses*, de Ovídio, que acaba de ser publicada com o selo da editora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Além de Milton, a Paraíba também está representada na obra pelo professor Juvino Alves Maia Júnior, também da UFPB, com a tradução do Livro II.

De acordo com o verbete da Wikipédia, Públio Ovídio Naso, mais conhecido como Ovídio nos países de língua portuguesa, nasceu em 43 antes de Cristo e foi um poeta romano autor de *Heroides*, *Amores* e *Ars Amatoria*, três grandes coleções de poesia erótica, *As Metamorfoses*, um poema hexâmetro mitológico, *Fastos*, sobre o calendário romano, e *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, duas coletâneas de poemas escritos no exílio, no Mar Negro.

As Metamorfoses é uma das obras mais famosas e considerada como a *magnum opus* de Ovídio. Conforme estudiosos, o poema narrativo foi tornado público por volta do ano 8, e, ao lado de *Fastos*, trata-se talvez de um de seus

Estátua de Ovídio em Constança, Romênia, onde o poeta morreu



▶ poemas inconclusos por conta do exílio que sofreu no Ponto Euxino, na costa do Mar Negro, região distante de Roma. É desconhecida a causa do exílio. A estrutura de *As Metamorfoses* constitui-se de 15 livros escritos em hexâmetro dactílico com cerca de 250 narrativas em cerca de doze mil versos compostos em latim.

Segundo Milton Marques Júnior, o projeto desta nova tradução de Ovídio é de autoria de Zilma Gesser Nunes e Mauri Furlan, ambos professores-doutores da Universidade Federal de Santa Catarina. Furlan é que fez o contato, tendo em vista que, no ano de 2007, realizou um de seus pós-doutorados na UFPB, sob a supervisão do professor Juvino Alves Maia. Com pesquisas na área de tradução e sendo fundador das revistas *Cadernos de Tradução* e *Scientia Translacionis* (Ciência da Tradução), além de coordenar o *Centrum Inuestigationis Latinitatis* (Centro de Investigação da Latinidade), Furlan viu a oportunidade para que viesse a existir uma tradução direta do poema de Ovídio para a língua portuguesa. O convite foi aceito de pronto por Milton e Juvino.

Milton explica que *As Metamorfoses* constitui-se de 15 livros, que correspondem ao que chamamos de *Cantos*, igual a como se definem os capítulos na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero, num total de 11.996 versos hexâmetros. O menor é o Livro XII, com 628 versos. O maior é o Livro XIII, com 968 versos. A divisão da tradução foi feita com 16 tradutores – o Livro IX foi o único traduzido por duas pessoas, José Ernesto de Vargas e Fernando Coelho, ambos da UFSC –, todos pertencentes ao meio acadêmico, a maioria professores, alguns doutorandos e envolvendo sete universidades. “A única do Nordeste é a nossa UFPB, por ter uma Licenciatura em Letras Clássicas. O processo da escolha foi determinado pelo fato de que todos estão envolvidos com o estudo, ensino e tradução da língua latina. Não são, necessariamente, tradutores profissionais. No meu caso, por exemplo, esta é a minha primeira tradução completa de um texto publicada”, observa.

A NADA FÁCIL TRADUÇÃO DO POEMA LATINO

Explicar a tradução de *As Metamorfoses* e a obra de Ovídio não parece ser fácil. Por isso, Milton tenta ser didático ao máximo. Em primeiro lugar, ensina ele, é preciso dizer que a metrificacão latina, que provém da grega, é diferente da metrificacão em língua portuguesa. No português, metrifca-se a partir da contagem de sílabas isoladas até a sílaba tônica da última palavra do verso. Ou seja, se a última palavra do verso é oxítone, conta-se até a última sílaba; se for paroxítone, conta-se até a penúltima, descartando-se a última; se for proparoxítone, conta-se até a antepenúltima, descartando-se a última e a penúltima. No latim, o sistema de metrificacão é por pés, sendo o pé um conjunto de sílabas, e não se descarta nenhuma sílaba. Todas se contam. Para se ter um pé, deverá haver, no mínimo, duas sílabas. Além disso, na produçãõ de cada pé, haverá a combinaçãõ de fonemas breves e longos, fenômeno que não persistiu na língua portuguesa.

O verso hexâmetro, explica, por definiçãõ etimológica, tem seis medidas ou seis pés. Os cinco primeiros pés podem ter duas sílabas longas – o pé *espondaico* –, ou três sílabas, sendo uma longa e duas breves – o pé *dactílico*. Quanto ao último pé, ele sempre terá duas sílabas, que podem ser longas – *espondeu* – ou uma longa e uma breve – *troqueu*. Para que um verso possa ser considerado um *hexâmetro dactílico* é necessário que o quinto pé seja um dáctilo, com uma longa e duas breves. Por isto devemos começar a metrificacão da direita para a esquerda, contrário, portanto, ao que se faz na língua portuguesa, que é sempre da esquerda para a direita. Se o quinto pé for um *espondeu*, com duas longas, o verso será um hexâmetro *espondaico*. Parece um pouco complexo, mas Milton dá um exemplo, com o verso 11 do Livro VIII:

Sexta resurgebant orientis cornua lunae,

Cuja traduçãõ é:

Os sextos cornos da lua crescente reerguam-se

(entenda-se: passaram-se já seis meses e os cornos da lua crescente surgem no ocidente; quando ela se torna cheia, a lua aparece no oriente)

A metrificacão é a seguinte:

Sēxtā rēsūrgēbānt ōriētīs cōrnūā lūn⊙,

Com a divisãõ em seis pés, temos:

Sēxtā rēsūrgē/bānt ōrī/ēntīs /cōrnūā /lūn⊙/

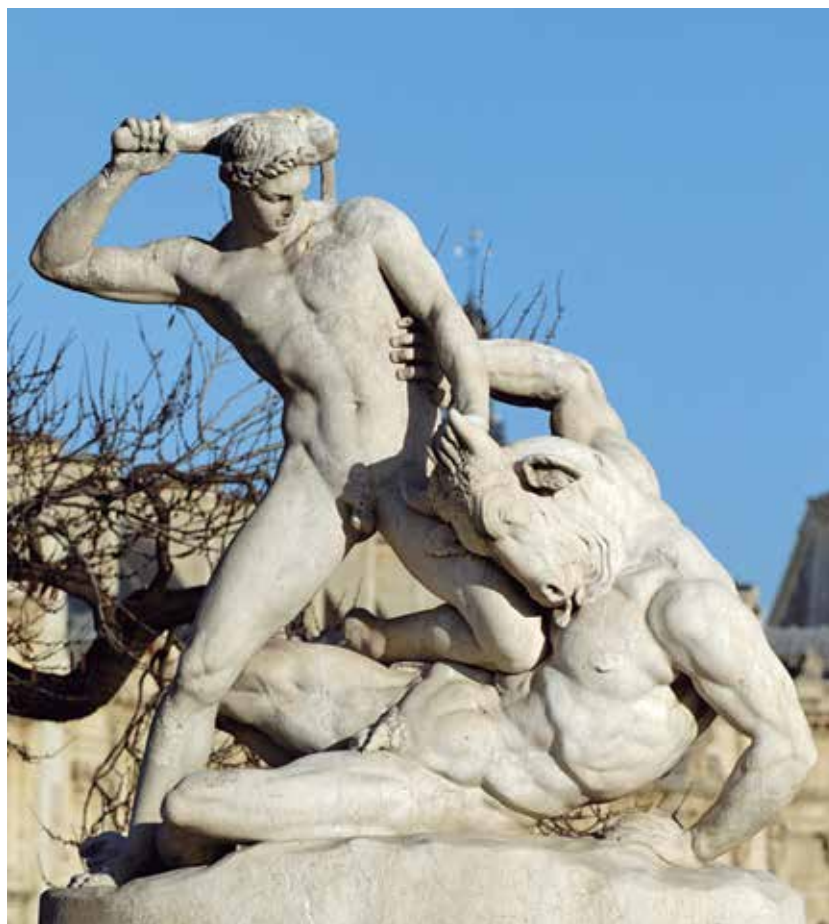
Milton desce a outros detalhes: O primeiro pé é um dáctilo (*Sēxtā rē*), o segundo é um *espondeu* (*sūrgē*), o terceiro é um dáctilo (*bāntōrī*), o quarto um *espondeu* (*ēntīs*), o quinto é um dáctilo (*cōrnūā*), o que caracteriza o *hexâmetro dactílico*, e o sexto é um *espondeu* (*lūn⊙*).

Como conseguir traduzir tanta complexidade sem perder a força imagética do original de Ovídio? Milton reconhece que com relação às perdas, é difícil não perder algo na tradução. “Tradução, como diz, Umberto Eco, no seu livro *Quasilastessa cosa*, é quase a mesma coisa. O problema é exatamente o *quase*... Sempre sacrificamos algo. Não pude traduzir, por inexistente no português, o ritmo latino baseado em longas e breves. Há quem tente isto. Eu me declaro incompetente para tal. Não sou poeta e, mesmo que fosse, estaria muito distante de Ovídio. Tão distante que deveria ser medido em anos-luz... Como a tradução foi de 2012 e a publicação só ocorreu agora, em 2017, cinco anos depois, eu mudaria alguma coisa da forma, permanecendo com a essência. Mas a nossa tradução teve o intuito de se aproximar o máximo possível do texto latino, de modo que o estudante, confrontando o texto com o original, possa perceber a sua construção”, acrescenta.

OS MITOS DO LIVRO VIII E O BRILHO OFUSCADO DE OVÍDIO

Coube a Milton traduzir o Livro VIII, o segundo mais longo de *As Metamorfoses*, com 887 versos. Trata-se de um livro que começa com o cerco do rei Minos, de Creta, a Mégara, uma das cidades aliadas a Atenas, com o intuito de submeter todo o Estreito de Corinto, onde se situa Mégara, e a região da Ática, onde se situa Atenas, para vingar-se da morte do seu filho Androgeu, morto pelos Atenienses. Minos só consegue vencer o cerco e conquistar a cidade depois de seis meses de guerra – os seis cornos da lua que ressurgem –, porque Cila, a filha de Niso, rei de Mégara, mata o próprio pai, apaixonada que estava por Minos. Minos a repudia. “Vem em seguida o mito de Teseu, do Minotauro, de Dédalo, Ícaro e Ariadne. Depois, temos a caçada do monstruoso Javali de Cálidon, por Meleagro e muitos outros heróis, passando pelo mito de Erisícton que, pela soberba de ter cometido uma grande injúria contra os deuses, é condenado a uma fome insaciável. Erisícton acaba se comendo a si mesmo. O Livro VIII finaliza com o belo mito de Filemon e Báucias, os dois velhos esposos, que por terem prestado ajuda a Júpiter e Hermes, sem nem mesmo saberem quem eles eram, foram agraciados a terem a mesma hora da morte e a se transformarem em uma dupla árvore, que se abraça”, completa.

Para Milton, Ovídio é um grande poeta, um dos maiores da Literatura Latina. E explica a razão: “O problema é que ele viveu na mesma época de Virgílio e Horácio, que empanaram um pouco o seu brilho. Os poetas nacionais, como Virgílio e Horácio, além de grandes poetas, viveram sempre na graça de seu patrono, o imperador Augusto, por intermédio de Mecenas. Ovídio, que desfrutou dessa benesse, caiu



Representação de Teseu e o Minotauro, uma das mais belas passagens da mitologia grega

em desgraça – não se sabe por qual motivo – e foi desterrado para o Mar Negro, em Tomi, hoje Constanza, na Dácia, atual Romênia, e proibido de voltar para Roma. Há quem especule que foi por causa de alguns poemas eróticos do *Livro dos Amores* e da *Arte de Amar*. Contribuiu para que não se visse Ovídio com a mesma estatura de Horácio e de Virgílio o fato de que seus livros foram retirados das bibliotecas de Roma. *As Metamorfoses* tem uma importância capital na literatura mundial. Trata-se de um poema que rompe com as barreiras genéricas, sendo épico, lírico e dramático a um só tempo, e, mais que isso, é o único poema de qualidade inquestionável a salvar do esquecimento muitos mitos gregos. Se não fosse por Ovídio, muito do que conhecemos hoje da mitologia grega, através de um poema de qualidade, repito, teria se perdido”.

▶ QUEM FAZ SOAR OS BRONZES GRECO-ROMANOS NAS SALAS DA ACADEMIA

Milton é professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, há 31 anos. Ministrou aulas de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura Comparada, Literatura Latina e Introdução aos Estudos Clássicos. Desde 2009, ano da fundação do curso de Letras Clássicas, ensina Língua Latina, Literatura Latina, Literatura Grega e Prática de Tradução em Língua Latina.

“A fundação do curso de clássicas – prossegue – foi um marco na minha vida, pois sempre pensei em criar um núcleo de estudos clássicos, e acabei, junto com o professor Juvino Alves Maia, fundando um curso. Esse curso deu uma visibilidade maior à UFPB, em termos nacionais, pela natureza única de seu perfil em todo o país, uma Licenciatura em Língua Grega e Língua Latina. Dirijo ainda um grupo de pesquisas, o GREC – Grupo de Estudos Clássicos –, vinculado ao CNPq, que já produziu quatro volumes de um dicionário sobre a *Eneida* de Virgílio, entre outras publicações, e oriento dissertações e teses na área. Neste ano de 2017, completei 40 anos de ensino formal. Espero ficar ainda mais um pouco, desde que os burocratas e tecnocratas não atrapalhem a minha vida”.

Além dessa tradução de Ovídio, Milton tem traduzido trechos variados de *Os Fastos*, algumas elegias do *Livro dos Amores*, e alguns mitos de *As Metamorfoses*, como o de Apolo e Dafne, e o mito das raças, ambos do Livro I. Entre as maiores dificuldades para se traduzir clássicos, no seu entendimento, está o fato de que a língua latina não é mais uma língua corrente. “Longe de ser uma língua morta, pois está mais viva do que nunca, o latim é mais uma língua de leitura, estudo e tradução. Se tivéssemos o hábito de falar o latim, como ocorre com as ditas línguas modernas, as traduções seriam menos difíceis. Nunca é fácil traduzir. Não importa qual seja a língua”, comenta. Outro fator, analisa, é que a tradução em verso não pode contar com o jogo rítmico entre breves e longas, que havia em latim. “Pela sua concisão, a língua latina já é um desafio. Em latim se diz muito com poucas palavras. O

FOTO: MARCOS RUSSO



Milton Marques Júnior:
“A fundação do curso de clássicas na UFPB foi um marco na minha vida”

famoso dito popular ‘para um bom entendedor, meia palavra basta’ tem sete palavras; o latim diz com duas: *intelligenti pauca*. Essa dificuldade aumenta se considerarmos a concisão natural da poesia lírica, por exemplo”, completa.

Diante da pergunta do repórter se sabemos ler os clássicos, a resposta de Milton é de que estamos aprendendo, mas não dá para competir com os europeus, que têm séculos de convívio direto. “Para você ter uma ideia, a referência da obra de Platão e de Aristóteles é do alemão Immanuel Becker, datada da década de 30 do século XIX! Ainda há professores, no Brasil, que desconhecem completamente essa referência. Uma das maiores obras sobre a *Poética* de Aristóteles é do final de século XIX, do alemão Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Com o ressurgimento do latim e do grego nos cursos universitários acho que estamos no bom caminho. Já há uma boa quantidade de obras bilíngues no mercado. O problema é se as pessoas de

sempre (leia-se: burocratas e tecnocratas) atrapalham, questionando para que serve o latim”, ironiza.

Milton tem, entre suas metas, traduzir *Os Fastos*, de Ovídio, por tratar-se de uma obra muito importante sobre a origem do calendário romano e, portanto, o calendário ocidental. “Além disso, *Os Fastos* são uma obra que apontam com detalhes o calendário litúrgico dos romanos, explicando quando e como se originaram. É obra etiológica, de suma importância”, enfatiza.

Enquanto isso não acontece, está com um livro para ser publicado sobre o poeta latino Marcial (40-102 d. C.), o poeta que transformou o epigrama de uma forma a um gênero literário, em Roma. No livro, conforme Milton, deve constar a tradução do *Livro dos Espetáculos* (*Liber Spectaculis* ou *Spectaculorum*), sobre a inauguração do Anfiteatro Flávio, em 80 d. C., que conhecemos com o nome de Coliseu. “Também estou tentando terminar o *Res Gestae*, o testamento político de Augusto. Falta pouco”, garante. Ainda bem, porque obras como essas são sempre bem-vindas para quem busca por boas leituras. ✦

Linaldo Guedes é jornalista e poeta. Nascido em Cajazeiras (PB), é radicado em João Pessoa desde 1979. Como jornalista, atuou nos principais órgãos de comunicação da Paraíba e foi editor do *Correio das Artes*. Como poeta, lançou, entre outros, os livros *Os zumbis também escutam blues e outros poemas*, *Tara e outros otimismo* e *Receitas de como se tornar um bom escritor*.
E-mail: linaldo.guedes@gmail.com.

José Américo e Aristóteles



A intenção deste ensaio é identificar em *A bagaceira* de José Américo de Almeida alguns ensinamentos da *Poética* de Aristóteles. Não que, necessariamente, José Américo tenha lido Aristóteles, até porque o filósofo constrói o seu livro, a partir de estudos que faz sobre a épica e sobre o trágico, principalmente, buscando em Homero, Esquilo, Sófocles e Eurípidas a substância do que se constitui o primeiro tratado literário sistematizado do mundo ocidental. Para ficar claro, afirmamos que um escritor de ficção não precisa ler teóricos. Os teóricos é que se obrigam a ler os ficcionistas e poetas, sem o que não haveria a formulação de suas teorias.

Onde entra Aristóteles em *A bagaceira*? Diremos que ele se encontra tanto no prefácio

“Antes que me falem”, quanto na sua realização como obra romanesca. Para embasarmos a nossa argumentação, abordaremos o prefácio do livro, a partir de dois aspectos: a linguagem, como elocução e compreendendo o uso da metáfora como ornamento, e a verossimilhança, em seu duplo de necessidade.

Começemos pela primeira consideração. “Escrever”, diz José Américo, “é disciplinar e construir”, afirmação que faz ressaltar um caráter mais de manifesto do que propriamente de prefácio a “Antes que me falem”. Manifesto incisivo, claro e preciso, como de resto a linguagem do romance. Manifesto sem as paixões e frases de efeito e provocativas, que habitualmente habitam os manifestos. Sem querer retomar o que já foi dito por tantos que estudaram a linguagem de *A bagaceira*, diremos sucintamente que José Américo de Almeida utiliza-se de vários níveis de linguagem, do mais culto e erudito ao mais rasteiro, passando por mediações, a depender do registro de quem fala dentro da narrativa. Dagoberto e Lúcio se exprimem de modo culto, mas como já foi dito antes, aquele com um sabor regional, este se aproximando mais do narrador pela condição de estudante de Direito. Os retirantes apresentam um registro mais direto, enquanto os cabras do eito e os brejeiros, de modo geral, mostram uma linguagem cheia de corruptelas. É fato que o narrador se afasta de todos, expressando a sua cultura e erudição, marcando seu registro próprio, muitas vezes distanciando da realidade linguística do ambiente que descreve e das ações que narra. São comuns expressões do tipo “estômagos jejunos” (“Os Salvados”, p. 4 – todas as citações da obra foram retiradas da 26ª. Edição, publicada pela José Olympio, em 1988), “autofagia erosiva”, “matula espectral”, “inquietação serôdia” (p. 4); “zona beligerante” (“Duas Almas num só Corpo”, p. 11), “índole voltária” (p. 11),

FOTOS: REPRODUÇÃO INTERNET



José Américo de Almeida, autor de *A bagaceira*



Busto de Aristóteles,
autor de *Poética*. Foto de
Giovanni Dallorto

- ▶ “paisagem cinérea”, “horror canicular” (“Uma História que se Repete”, p. 19), “páramos adustos” (p. 20), “advento pulveroso”, “cupim roaz” (p. 21), e muitas outras que deixamos de lado, para não tornar o ensaio cansativo.

Além dessa linguagem, conscientemente culta, o narrador utiliza-se, por exemplo, de vários elementos do clássico, com alguns respingos de latim. Esse distanciamento, no entanto, não torna artificial a narrativa nem demonstra pedantismo do escritor. José Américo de Almeida sabe mesclar os elementos, sobretudo com a construção de parágrafos e períodos curtos, tornando a sua elocução, como diz Aristóteles, “clara e não vulgar” (1458a 18 – utilizaremos aqui, no geral, a tradução de Paulo Pinheiro, para a edição da *Poética* da Editora 34, publicada em 2015). Ao considerar o estudo da elocução (1458a 18-35), na *Poética*, Aristóteles diz que “a virtude da elocução é a de ser clara e não vulgar”, fazendo distinções entre a elocução “claríssima, porém vulgar”, as constituídas de nomes correntes; a “elocução respeitável e apartada do ordinário”, as que empregam nomes pouco usuais, como o nome estrangeiro, a metáfora, e tudo o que é contrário ao uso corrente. Diz o filósofo que o uso excessivo de metáforas levará ao enigma; o de nomes estrangeiros, ao barbarismo. O segredo é saber mesclar esses elementos,

Diz o filósofo (Aristóteles) que o uso excessivo de metáforas levará ao enigma; o de nomes estrangeiros, ao barbarismo.

de modo que o nome estrangeiro combinado com as metáforas e os ornamentos evitará “a locução ordinária e vulgar, enquanto o nome corrente garantirá a beleza da elocução”. É evidente que o sentido de clareza para Aristóteles significa o distanciamento do corriqueiro e, sobretudo, das corruptelas da língua, para não incorrer em vulgaridades. Ao mesmo tempo, a clareza consiste em saber ser comedido com o uso do não habitual, para não dar ares de artificioso pedantismo ao que se escreve. Lembremos que o filósofo grego está escrevendo sobre o que há de mais sofisticado e complexo na linguagem ateniense de então, a tragédia grega, texto para os chamados leitores avisados.

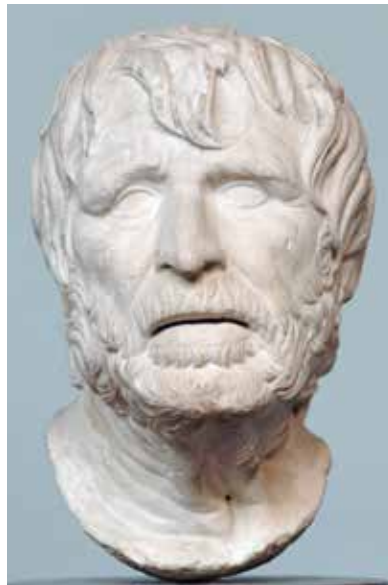
O que faz José Américo se não, consciente ou inconscientemente, seguir estes preceitos? A sua linguagem culta, por vezes erudita, afasta-se do vulgar, ao mesmo tempo que a utilização da linguagem corrente, com Dagoberto, Lúcio e Valentim Pedreira garantem a clareza. As metáforas e ornamentos de sua linguagem sustentam essa virtude narrativa, traduzindo-se num romance regionalista que não se exaure nem se perde na linguagem da corruptela de parte dos personagens, e não se isola num hermetismo estéril de eruditismos sem funcionalidade. Um dos exemplos é o de algumas expressões latinas como “*nigra sum, sed formosa*” (“Nem Driadas, nem Hamadriadas”, p. 23), cujo latim não apresenta qualquer dificuldade morfosintática, além de ser uma conhecida frase do *Cântico dos Cânticos* de Salomão. Tal frase se contrapõe ao erudito “*Moritur et Ridet*” (nome de um dos capítulos, p. 31) ou a “Nem Driadas, nem Hamadriadas” (idem, p. 22), expressões que já supõem um conhecimento de estrutura latina mais complexa e algo de mitologia grega. No entanto, os capítulos em que tais expressões se inserem falam por si. São, no nosso entendimento, autoexplicativos. Em um, morresse e ri-se, revelando o paradoxo do homem oprimido pela miséria social, que morre na desgraça da bagaceira do engenho, mas não deixa de exprimir a sua alegria e felicidade num forró ou num samba. O outro remete a uma realidade do ambiente farto das frutas do brejo: não é a ação das ninfas protetoras das árvores, mais especificamente dos carvalhos, que afugentam Lúcio e Soledade da sombra bucólica e sedutora dos cajueiros, mas a própria natureza, a “refega”, como diz o autor, expulsando os dois da sua sombra acolhedora, por Soledade já ter sido estuprada por Dagoberto Marçal. Refega que se traduz na força do vento derubando os cajus e maturis, mas que se metamorfoseia na metáfora da luta entre Soledade, o maturi, colhido violentamente, pelo ▶

► senhor da terra, afinal, como diz Dagoberto, “o que está na terra é da terra” (“Duas almas num só Corpo”, p. 8).

Como se pode ver, essa mescla se sente ainda nas metáforas e símiles utilizados, que não são de ordem complexa, permitindo ao leitor avisado apreender o que foi dito, sem perder-se em complicadas associações de sentido. A expressão metafórica em José Américo de Almeida corresponde ao que Aristóteles diz do seu emprego: “Com efeito, bem expressar-se em metáforas é bem apreender a semelhança” (1459a 10). Como não ver isto na metáfora, que se desdobra em quiasmo, presente em “Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: É não ter o que comer na terra de Canaã”?

Escrever, portanto, não é só disciplinar, mas, sobretudo, dizer de modo a agradar o paladar do leitor avisado. É o condimento de que fala Aristóteles (1449b 25). Não há texto literário infenso e isento de uma linguagem condimentada, cujo sentido é ser agradável ao paladar de quem lê.

No que diz respeito à verossimilhança e o seu duplo, a necessidade, sabemos o quanto esta característica é nodal no texto literário. Dizer mentiras que aparentam ser verdades está no discurso das Musas que aparecem ao pastor Hesíodo, na *Teogonia* (versos 26-34), que sopram em sua boca e o tornam poeta. É o primeiro trecho escrito no mundo ocidental a falar da criação e da inspiração literária, isto há 2800 anos. Para Aristóteles, “foi sobretudo Homero quem ensinou os outros poetas a dizer, como se deve, mentiras” (1460a 20). Quem não se lembra de Alcino, o rei dos Feácios, encantado com as narrativas de Odisseu, dizer-lhe que ele narra os fatos com a perícia de um aedo (*Odisseia*, Canto XI, verso 368)? Há necessidade de mais palavras para dizer que aquilo que o herói de Ítaca conta tem suas verdades, mas tem também de criação sobre a verdade? E a bela página do Livro II da *Eneida*, em que Sínon, o grego, conta mentiras aos troianos, recheadas de fatos verídicos, para



Busto de Hesíodo, poeta da Grécia Antiga, autor de *Teogonia*

que eles conduzam o cavalo para dentro da cidade e sejam os responsáveis pela própria ruína? Se, diz Aristóteles, “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (1451a 35), como se pode chamar um escritor, um ficcionista, de mentiroso? Não tem sentido. A criação, a *póiesis*, se sustenta no que é parecido com a realidade, sem ser a realidade, por isso “há muitas formas de se dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira”.

Do mesmo modo, um escritor seria um mau escritor se apresentasse episódios em que determinadas ações fossem puramente excrescências factuais, contrariando a *necessidade*. O episódio em que Valentim Pedreira, por exemplo, narra a história de sua cicatriz destina-se a realçar seu caráter de homem de brio. Se ele não tolerou uma desfeita de um amigo a uma moça desconhecida, como ele toleraria a desfeita de um desconhecido a sua própria filha? Assim, ao lado da *necessidade*, a *verossimilhança* se impõe como um dos constructos da narrativa ficcional. José Amé-

rico, a nosso ver, foi muito feliz na construção do prefácio-manifesto, cujo título é a prova cabal de que sabia o que tinha produzido. Antes que me falem, falo eu...

Para terminar, deixamos uma reflexão de Elias Canetti, que se encontra no terceiro volume de sua autobiografia – *O jogo dos olhos*. Na relação sempre difícil com a mãe, Canetti vai contar-lhe o casamento com Veza, que acontece sem sua autorização, temendo a reação da mãe. É com um misto de escárnio, negativismo e autocomiseração, acusando-o de inventar histórias e não dizer a verdade, que a mãe lhe diz:

“Diga a Veza que não precisa ter medo de mim. Você vai abandoná-la do mesmo modo como me abandonou. As histórias que inventou para mim vão se transformar em realidade. Você *precisa* inventar: é um escritor. Por isso acreditei em você. Em quem se deve acreditar, senão nos escritores? Nos homens de negócio, talvez? Nos políticos? Eu só acredito nos escritores” (tradução de Sergio Tellaroli, Cia. De Bolso, p. 233-234).

É o escritor que tem de dar uma verdade a essa aparência de verdade. É a invenção de José Américo de Almeida que desconstrói, como bem diz Ângela Bezerra de Castro, o determinismo fisiográfico como causador da miséria, deslocando-a para a vergonhosa relação socioeconômica. Dagoberto, Valentim, Soledade, Lúcio, Latomia, Pirunga, João Troçulho não existem, mas diante da força criadora da ficção têm mais vida e incomodam mais do que a massa anônima explorada todos os dias em todo os lugares.

Precisamos acreditar nas mentiras, ditas como se deve, dos bons escritores. ❖

Milton Marques Júnior é professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É autor e co-autor de várias publicações, na área dos estudos clássicos. Mora em João Pessoa (PB).

Estilo e imaginação verbal

(JOSÉ AMÉRICO LENDO GILBERTO FREYRE)



INTRODUÇÃO

Se investigarmos os rumos da fortuna crítica acerca de José Américo de Almeida, veremos que o epicentro da atividade hermenêutica reside na figura do ficcionista, em especial tendo o romance, *A bagaceira*, como o ponto determinante dos diversos enfoques interpretativos e das múltiplas apreciações críticas. É verdade que *A Paraíba e seus problemas* também irradia uma série de estudos que traz à tona, em outra dimensão, o esforço do homem de ciência, voltado para o exame minucioso dos fatores sociológicos, etnográficos, climatológicos, históricos e econômicos que condicionam o processo de desenvolvimento no território paraibano.

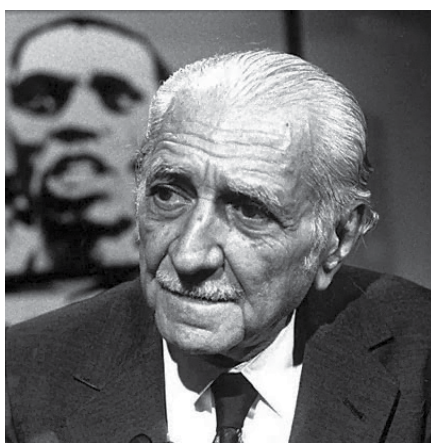
Ainda há uma que outra incursão exegética, abordando a personalidade do orador, sobretudo do orador político e parlamentar, assim como algumas pontuais aproximações

ao memorialista e até mesmo ao poeta de *Quarto minguante*, ainda que esta faceta me pareça incidental na configuração maior e mais sólida da obra literária do autor de *Coiteiros*.

Nada, pelo menos nos limites de minha investigação, contém essa fortuna crítica a respeito do ensaísta literário, isto é, daquele que, em sendo escritor criativo, para me valer da categoria freudiana, procura ler a obra de seus pares, a partir evidentemente de seu repertório cultural, de sua experiência com a palavra, de sua intuição de autor, de sua sensibilidade, inteligência e imaginação a serviço, assim, da compreensão e do esclarecimento da fenomenologia literária.

Tudo isto, é claro, sob o imperativo de uma liberdade de leitura e de um modo de ler que não dispensam, em nenhum momento, a presença vívida de um estilo, ou, como assinala Sílvio Lima, em *Ensaio sobre a essência do ensaio* (1946), de “uma atitude ginástica do intelecto que, repudiando o autoritarismo, pensa firmemente por si só e por si próprio”.

Neste sentido, conquanto referindo-se ao ensaio de natureza geral, assinala, por sua vez, Carlos Burlamaqui Kopke, em *Do ensaio e de suas várias direções* (1964), que o ensaísta é aquele que, experimentando suas próprias leis, ▶



Gilberto Freyre, autor de *Casa grande & Senzala...*



...foi tema de ensaio de José Américo de Almeida

FOTOS: REPRODUÇÃO / INTERNET

▶ isto é, leis a princípio interiores, “não desnatura o sentido do tema ou da realidade mesma; não deixa, sob hipótese nenhuma, de estabelecer uma relação vincular com esta, um imperativo de unidade que é o primeiro transe criativo da operação ensaística”.

Em “O velho e o mar”, capítulo de *José Américo: retratos e perfis*, Juarez da Gama Batista (1979), num de seus habituais lances de agudeza crítica, nos alerta para este aspecto muito pouco conhecido do escritor, quando pondera, nestes termos:

(...) Se o assunto é política, esquiva-se o quanto pode. Se a conversa é sobre arte e literatura, sua opinião formada revela o ensaísta que nunca cuidou de ser. O homem de pensamento com enorme capacidade de abstração e sentido de perspectiva e de valor.

Nunca cuidou de ser, talvez porque não tenha se preocupado em reunir, ao longo de sua trajetória literária, uma série de textos publicados em revistas, almanaques, jornais e livros esparsos, todos, com lídima feição ensaística, na medida em que, pensando livremente em torno do objeto lido, isto é, a obra literária alheia, busca exercer a tarefa crítica, na sua instância analítica, heurística e judicativa, sem sucumbir à ditadura dos métodos rígidos e fechados desta ou daquela teoria.

Ao mesmo tempo, atento aos sortilégios do ensaio, gênero que não se confunde nem com a crítica nem com a crônica, embora mantenha com elas algum parentesco, sobremaneira se se levam em conta qualidades afins, como a perspicácia e a faculdade de dissociar, conforme leciona Roberto Alvim Corrêa, num dos capítulos de *O mito de Prometeu* (1951), procura valorizar estilisticamente a expressão de que se serve, conferindo-lhe, por conseguinte, autonomia intelectual e estética.

Observando-se, portanto, a escrita ensaística de José Américo de Almeida, deve-se levar

em conta não somente o que diz, mas também o como diz. Não somente o que diz em relação aos outros escritores, a partir de seus gostos e preferências, de suas estratégias comparativas e táticas analíticas, mas como o que diz pode contribuir para a compreensão de muitos componentes ideativos e formais de sua própria criação literária

O que ele escreveu sobre José Lins do Rego, Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Graça Aranha, Raul Machado, João Cabral de Melo Neto e Gilberto Freyre, entre outros, comprova bem sua índole ensaística, quer pela singularidade dos temas eleitos, quer pela mestria estilística com que organiza seu pensamento crítico.

Tentarei, a seguir, demonstrar as virtualidades do ensaísta a partir do breve texto, “Gilberto Freyre, nova forma de expressão”, inserido, a título de colaboração, na obra coletiva que comemora os 25 anos de publicação de *Casa grande & senzala*, intitulada *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*, e publicada pela Livraria José Olympio Editora, em 1962.

JOSÉ AMÉRICO LENDO GILBERTO FREYRE

O objetivo nuclear do texto reside na problemática do estilo, embora também se discuta as relações entre sociologia e romance assim como a “força de sinceridade” no pensamento gilbertiano.

Para José Américo de Almeida, o estilo sempre foi marca característica da obra de Gilberto Freyre que, em sendo obra de ciência, não deixa de ser, contudo, obra literária, de cujo êxito adveio sua popularidade. Além do mais, assegura o ensaísta, a “rara faculdade de expressão”, de que é dotado o autor de *Casa grande & senzala*, é “um privilégio inato”. Para José Américo, “se nasce bom escritor, como se nasce bom conversador”.

O estilo, desta maneira, constitui elemento relevante na con-

ceituação da obra literária, cristalizando-se esta não apenas no âmbito da ficcionalidade. Por este parâmetro, José Américo parece adotar uma concepção mais aberta e mais flexível da própria literatura, considerados, principalmente, os postulados acadêmicos de certas teorias literárias que, em busca do rigor formal, restringem seu campo de atuação às obras eminentemente ficcionais.

O autor de *Boqueirão* não teria, assim, a menor dificuldade em inserir, à semelhança de críticos como Franklin de Oliveira e o próprio Gilberto Freyre, no acervo da tradição literária, por exemplo, obras como as memórias de um Joaquim Nabuco, de um Gilberto Amado, de um Carlos Lacerda, de um Pedro Nava, de um Afonso Arinos, de um Augusto Meyer, ou mesmo ensaios como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *A paraíba e seus problemas*, de sua própria lavra.

É preciso que se diga, no entanto, que nem toda obra de ficção é literatura. Literatura, para José Américo, pressupõe estilo. Isto já podemos observar, mesmo que em contexto cultural diferente, desde o “Antes que me fale”, espécie de prólogo programático, porém, de fundo ensaístico, que abre o romance *A bagaceira* (1928), sobretudo neste tópico:

A língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir...

Esta mesma ideia reaparece enquanto ingrediente teórico que abastece sua visada crítica em torno de Gilberto Freyre, ao lembrar que “alguns modernistas ficaram ameninados arremedando o linguajar do povo”. E, justificando seu olhar irônico para os que se equivocam diante da linguagem literária, arremata: “Falar errado tem suas desculpas; o que não se pode perdoar é escrever errado. Tirar da boca plebeia ▶

▶ para incorporar à arte depurando é outra coisa”.

Nesta citação, é impossível passarmos, indiferentes, pela pertinência lexical do termo “ameninados”, empregado em relação aos primeiros modernistas. A propriedade, a justeza, a precisão, a energia semântica que dele se manifesta sinaliza para o vigor do estilista que possui um raro domínio da palavra literária.

Para ele, o estilo, desta forma, se faz critério chave para o exercício de avaliação estética. Repudiando o que considera “imitação, labor construtivo, artificialismo” e “perfeição forçada” ou “clichê de formulário”, expõe seu ideal de estilo, para nele subsumir a criatividade expressiva de Gilberto Freyre. A propósito, mudando-se os devidos lugares de fala e diferenciados os matices pessoais da escrita, esta mesma criatividade expressiva integra a geografia verbal do próprio José Américo.

Logo no início do ensaio, considera:

(...) o melhor estilo será sempre o pessoal, por sua espontaneidade e autenticidade, quer a natureza ostensiva, quer mais frequentemente a face oculta, revelada pela evasão artística. Só dessa forma, por mais rico ou belo que pareça o estilo, não denotará afetação. Predomina, como diria Montaigne, um vigor constante e natural, marca de sinceridade na arte.

Este modelo geral, aplicado a Gilberto Freyre, vai se desdobrar em conotações específicas das quais podemos destacar o “talento descritivo”, a componente sensitiva, sensual, olfativa, musical, tátil, visual e poética. Para José Américo, daí brotam certa objetividade e certo realismo, o que faz do autor de *Sobrados e mocambos*, por isto mesmo e paradoxalmente, “um poeta que copia das coisas vivas as formas mais sedutoras, coando-as e retocando-as no seu ritmo interior”.

Chamo a atenção do leitor, na

mesma chave da adequação verbal, da palavra utilizada inventivamente, para o termo “coando-as”, como que fazendo o papel de elemento surpresa e de deslocamento funcional na geografia do idioma, enriquecendo, assim, as possibilidades significantes dos verbos, dos substantivos, dos adjetivos e dos advérbios.

Na sequência do mesmo parágrafo, José Américo chega a comparar, em que pese a diversidade de tom, de perspectiva, de vocabulário e de cadência, o estilo de Gilberto Freyre com o estilo do bruxo do Cosme Velho, ao afirmar:

(...) São pinceladas de realista ou paisagista molhadas no próprio sangue e vibrando com os próprios nervos. Sentimentos de verdade e de beleza. Tudo disciplinado por um pudor do lirismo igual ao pudor das imagens da técnica maliciosa de Machado de Assis, sem poder impedir que desabrochem, aqui e ali, verdadeiros poemas.

Se aqui, evoca-se o talento de Machado de Assis, sua técnica, sua malícia, mais à frente, com base na categoria do humor, agrega os nomes de dois clássicos russos a cuja família pode pertencer a figuração estilística de Gilberto Freyre. Passemos a palavra ao ensaísta e vejamos como ele aborda a questão:

O humor com que escritores russos, sobretudo Gógol e Chékov, envolviam os pequenos fatos entrosados na narrativa, encobrindo-lhes a insignificância, é um dos recursos, utilizado com parcimônia. Despe-se, então, da aparência solene para adoçar as passagens incolores.

Mais adiante, manifesta sua perplexidade ao vislumbrar estas marcas morfológicas e sintáticas num homem de formação acadêmica, porém, isento de “toda retórica, de toda ênfase”, criador de um arsenal expressivo todo seu,

e de acordo com suas próprias palavras, “com aquele horror ao precioso, ao empolado, ao gordo e mole, sempre pobre de solidez e substância”. Tal característica, segundo seu raciocínio, tem tudo a ver com o contato cultural com os ingleses, responsáveis pela sobriedade e solidez no terreno das práticas literárias.

Outros predicados elenca para tornar mais visível o refinamento estilístico de Gilberto Freyre, a sua contribuição inestimável ao enriquecimento do idioma, a sua capacidade de mensurar a realidade apalpando a carne viva das palavras, sua densidade semântica e sua beleza imagética. Sustenta que a independência do ensaísta garante sua individualidade “acima do cediço, do gasto e do convencional”, o que lhe dá mobilidade, plasticidade e expressividade, ao mesmo tempo em que reinventa novas angulações discursivas, indiferentes as “regrinhas que só fazem entrevar e invalidar o vernáculo”.

Precisão, propriedade e clareza são categorias arroladas para qualificar a natureza do ensaio gilbertiano. E isto ocorre, conforme o autor de *Eu e eles*, não pela “seleção das palavras”, mas pela “justeza e oportunidade de seu emprego, bem como pela força de sua sugestão, sem nenhum impressionismo”.

A tudo isto, e parafraseando certamente a expressão de Edmund Burke (“imaginação moral”), vai resumir com a expressão “imaginação verbal”, que poderíamos entender como o conjunto de valores sêmicos e estilísticos que movem a linguagem literária de Gilberto Freyre. E eu acrescentaria: a linguagem literária do próprio José Américo de Almeida. ✦

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

Secchin:

“O POETA É UMA ILHA
CERCADA DE POESIA ALHEIA
POR TODOS OS LADOS”.

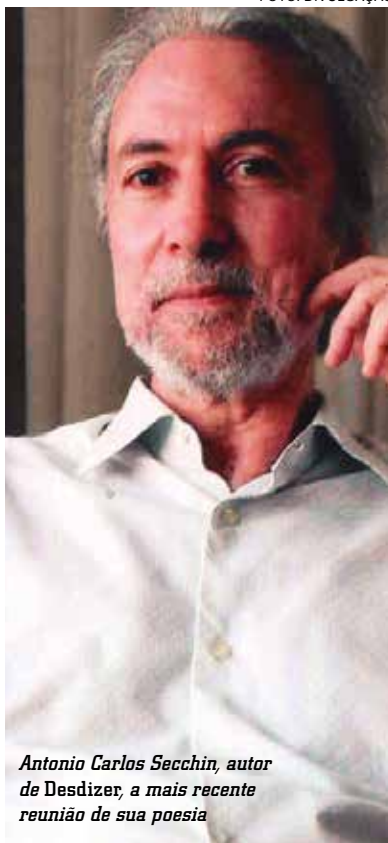
Sérgio de Castro Pinto
Especial para o *Correio das Artes*

Quando editei o “Correio das Artes” pela primeira vez, Antonio Carlos Secchin foi um dos poetas entrevistados pelo jornalista Jorge de Aquino Filho para a série “Rumos da Poesia Brasileira Hoje”. À época, ele havia lançado o livro *Elementos* (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983), de poesia, ao qual acrescentaria, entre outros, *Poema para 2002*, *Diga-se de passagem* e *Todos os ventos*. Já como ensaísta, publicou *João Cabral: a poesia do menos*, *Poesia e desordem*, *Escritos sobre poesia & alguma ficção*, *Memórias de um leitor de poesia*, *João Cabral: uma faca só lâmina* e *Papéis de poesia*.

A propósito de *Escritos sobre poesia & ficção*, escrevi uma resenha, no hoje já extinto jornal “Norte”, em que observei: “(...) Secchin alia à argúcia e pertinência dos seus ensaios o virtuosismo da linguagem. E em textos como ‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’ e ‘Em torno da traição’, os dotes do ficcionista aos do ensaísta...”

Na verdade, Secchin é um poeta em tempo integral e dedicação exclusiva. E o é até mesmo quando escreve ensaios, o que não significa dizer que ele tangencie ou extrapole a obra objeto de sua análise para se entregar a digressões estereis e gratuitas. Antes, de tão incisivas, as suas observações soam como aforismos, mas

FOTO: DIVULGAÇÃO



Antonio Carlos Secchin, autor de *Desdizer*, a mais recente reunião de sua poesia

aforismos... poéticos, conforme corrobora nesse depoimento ao “Correio das Artes”: “A década de 1990 correspondeu a uma travessia do deserto, em termos de produção em verso. Consolava-me a lição de João Cabral: ‘Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas’. O meu pomar poético, tentei cultivá-lo no âmago da linguagem ensaística...”

Em *Desdizer* (Topbooks, Rio de Janeiro, 2017), ele reúne a sua poesia até agora. Poesia que jamais sucumbiu a modismos e tampouco à “repetição mecânica e anódina do discurso da tradição”. E

embora reconheça que “o poeta é uma ilha cercada de poesia alheia por todos os lados”, nem por isso a sua voz deixa de ser plenamente audível entre as muitas com as quais dialoga para a consecução do poema. A seguir, um autorretrato do poeta Secchin.

Na Antessala (poema-epígrafe de *Desdizer*)

Espelhei dezoito heterônimos
em ruas do Rio e Lisboa.
Todos eles, se reunidos,
não valem um só de Pessoa.

Trancafiei-me num mosteiro,
esperando de Deus um dom.
O que Ele me deu foi pastiche
da poesia de Drummond.

Ressoa na minha gaveta
um comício de versos reles.
Em coro parecem dizer:
Não somos Cecília Meireles.

O desavisado leitor
não espere muito de mim.
O máximo, que mal consigo,
é chegar a Antonio Secchin.

DEPOIMENTO DE ANTONIO CARLOS SECCHIN

Em antigo poema, referi-me a um “operário do precário”. Hoje percebo que, mesmo sem intenção expressa, acabei formulando nesse verso uma definição do ofício do poeta: um operário da linguagem, um experimentador de formas, cuja eficácia é posta à prova a cada verso ou estrofe que acaba de erguer. O alvo de sua palavra é instável e flutuante: abarca, a rigor, todos os meandros da experiência humana, em suas calmarias e convulsões, em sua sede inesgotável do ínfimo e do absoluto, na inestancável demanda de novos sentidos. Eis a sina do escritor: acertar não no que vê, mas no que intui.

Para duplicar apenas o que já está configurado, não seria necessária a arte. De algum modo, todo grande poema ritualiza a imemorial função de reordenar o mundo, não porque faltem nomes às coisas, mas talvez, ao contrário, porque existem nomes ▶

▶ demais, e ainda assim não nos bastam. O poeta desbasta essa abundância falaciosa de signos prolíficos, vazios – em busca de um núcleo ou do nervo de um real sufocado sob um turbilhão de palavras: folha prolixa, folharada, diria João Cabral, que existe exatamente para impedir que percebamos o que pode haver atrás delas – um lado além do outro lado, uma quarta margem, pois até a terceira já está muito sinalizada.

Tanto a repetição mecânica e anódina do discurso da tradição, quanto o obsoleto receituário “desconstrutor” da vanguarda (diferente da necessidade, vital, da contínua reinvenção do verso) não dão conta da complexidade da poesia. Muitos manifestos de vanguarda são ferozes em seu furor censório, pois condenam à execração os que com eles não comungam. Por outro lado, não creio que, no século XXI, se possa ainda praticar o poema do século XIX. Quando minha poesia visita a tradição, o tom, com certa constância, não é de cega reverência, comporta um viés irônico. Mas constato que se encontram bem vivos vários poetas predecessores, tão vivos quanto mortos podem estar inúmeros contemporâneos. A força criadora não é fenômeno acima da História, não é um apanágio privativo de todos que hoje decretam nos jornais a invenção semanal da literatura. O conhecimento da tradição, nesse sentido, é um aparato contra a arrogância de nos supormos inaugurais, no mesmo passo em que nos conclama para um desafio: o de, herdeiros, rejeitarmos o peso dessa herança, reconhecendo que ela existe, mas que não podemos nos contentar com ela. Discordo de que o desconhecimento do processo histórico da poesia possa constituir-se em alibi ou benefício para o que quer que seja em matéria de criação. Mas isso não implica afastar-me de meu tempo. Não é possível ficar imune aos signos da globalização da cultura. O simulacro, o virtual, o desterritorializado são manifesta-

ções tão ostensivas quanto o foram os saraus e os lampiões no século XIX. Num e noutro caso, não houve impedimento para que se produzisse boa e má literatura. Frente ao nível do que hoje se produz, descarto o apocalipse, mas não engrosso o coro dos contentes.

A poesia é o lugar onde tudo pode ser dito. Mas não vale o escrito, se ele não se submeter ao imperativo da forma. Quando o texto eclode como necessidade incontida de expressão, ele nasce, como escrevi em “Biografia”, “sem mão ou mãe que o sustente”. Tal força indomável, que possui valor de verdade para o sujeito que a sofre, desconhece as boas maneiras e a conveniência. A poesia é uma hóspede invisível: só percebemos que visitou, num frêmito, o corpo do texto quando já foi embora; o vestígio de sua passagem é o poema. O poema é o rastro possível da poesia que andou por lá.

A poesia não tem um rosto. A face pressupõe identidade e reconhecimento. Todavia, como disse Ferreira Gullar em “Traduzir-se”, o poeta é (também) estranheza e solidão. Estranheza frente à linguagem cristalizada que subestima a irrupção da potência clandestina do cotidiano. Solidão, porque poesia é um baixo-falante, que capta e filtra os ruídos do mundo através da escala microscópica da sensibilidade de cada um.

O poeta é uma ilha cercada de poesia alheia por todos os lados: insulado em si, no seu compromisso radical de criar uma palavra tanto quanto possível própria, mas abastecida pelo manancial que flui dos mais diversos mares discursivos. Num poema, anotei que a escrita “é uma escuta feita voz”. Tudo alimenta o poeta: o crítico, o ficcionista, um certo azul nas manhãs de junho, o sobressalto amoroso, a procissão das formigas. Tudo são variações de espanto e de resposta em busca de linguagem, de uma formulação irrepetível que resgate da morte a fulguração da beleza.

O desafio do escritor consiste em inscrever a voz frente à tentação paralisadora e confortável

da homogeneização discursiva. Em meio a seus pares, o poeta tem o dever de ser ímpar. Mas conseguir demarcar diferença ainda não resolve o problema, pois existe o risco de o artista tornar-se o repetidor da própria voz, numa prática exaurida que transforma em clausura o que antes fora libertação. O poeta deve, portanto, se precaver contra as jubilosas certezas que começa a erguer a propósito de si próprio. Ele é mais frágil do que seu texto, pois o poema sabe o que o poeta ignora.

No território da crítica, fui um estudioso contumaz de João Cabral. Creio, porém, que minha poesia, é bem diversa da dele. Estudei os seus textos para aprender como ele faz, magistralmente, a literatura que eu não quero fazer. Um grande poeta não costuma deixar herdeiros, e sim imitadores. Abre mil portas, mas deixa todas trancadas quando vai embora...

Por isso tento, tento ser fiel a uma poética do desreconhecimento, em que, a haver um fio condutor no que escrevo, ele não se localize nem na influência tutelar de um guia, nem na recorrência de temas, ou tampouco na reiteração do estilo. De minha parte, entendo o criador como um solitário profissional. Dois poetas juntos já formam um complot; três, academia.

O interesse pela palavra em todos os seus desdobramentos – ficcionais, poéticos, ensaísticos – me acompanhou desde muito cedo. Mas é provável que muitos aqui nunca tenham ouvido falar de minha experiência poética, limitada a poucos volumes de ínfima circulação. Na década de 1990, atuei bastante na crítica, e em geral vigora um preconceito ou desconfiança contra o crítico que, repentinamente, se arvora “a ser poeta”. Minha primeira coletânea de versos tinha 69 páginas, a segunda, 44, a terceira, 8. Quem sabe eu não estaria caminhando para a perfeição do nada absoluto, para alívio dos leitores...? A consolidação da carreira no magistério e os frequentes convites para a elaboração de artigos e de ensaios acabaram restringindo as manifestações do poeta. ▶

► A título meramente ilustrativo, sem juízo de valor ou aprofundamento crítico, resumo a seguir essa trajetória poética, em ordem cronológica. O primeiro livro, *Ária de estação*, de 1973, minha “lira dos 20 anos”, corresponde a um período de descoberta e encanto diante do universo da poesia, e as múltiplas ressonâncias que esse universo me provocou. Daí conviverem tantos estilos, tantas leituras reprocessadas, do medievalismo à poesia concreta, do discurso social ao lirismo de fatura elíptica.

Dos vários caminhos sinalizados em *Ária de estação*, um deles se impôs quase absoluto no livro seguinte, de 1983, *Elementos*. É minha obra mais ambiciosa e arquitetada. Representa a opção por uma linguagem densamente metafórica, não raro hermética, com uma exacerbação metalinguística centrada na insuficiência da palavra frente a um real que sempre escapa.

Em 1988, uma plaquete com apenas oito poemas parecia sinalizar o fim de minha experiência poética. Refiro-me a *Diga-se de passagem* (passagem para o silêncio?), que abandonou a opulência metafórica de *Elementos* em prol da inserção do humor, e de uma atenção especial para com a comunicabilidade do texto.

A década de 1990 correspondeu a uma travessia do deserto, em termos de produção em verso. Consolava-me a lição de João Cabral: “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas”. O meu pomar poético, tentei cultivá-lo no âmago da linguagem ensaística, como se, impossibilitada do poema, do qual eu supostamente me despedira em *Diga-se de passagem*, a poesia procurasse outro veículo de expressão. Na medida do possível, tentei injetar no discurso crítico algo da dimensão mais criativa da linguagem poética. Alguns exemplos pinçados de ensaios escritos no decorrer da década de 1990 compuseram, em obra de 2002, a seção “Aforismos”.

Até que, movido por um desses imprevistos que, às vezes, fazem desmoronar a rotina morna do cotidiano, o poema retornou a mim, por volta do ano 2000, com o livro *Todos os ventos*, publicado em 2002, que dialoga, pretensamente em nível mais elaborado, com a multiplicidade de linguagens já estampada em *Ária de estação*.

Todos os ventos é dividido em quatro seções: “Artes” (não só a arte literária); “Dez sonetos de circunstância” (dez maneiras de morrer ou não morrer); “Variações para um corpo” (as artimanhas do jogo amoroso); “Primeiras pessoas” (algumas variações dos “eus” que de vez em quando encarnamos, porque, se nenhum poema retrata o autor, nenhum o desmente). Como conta “Autoria”,

Por mais que se escoem
coisas para a lata do lixo,

clips, câimbras, suores,
restos do dia prolixo,

por mais que a mesa imponha
o frio irrevogável do aço,

combatendo o que em mim contenha
a linha flexível de um abraço,

sei que um murmúrio clandestino
circula entre o rio de meus ossos:

janelas para um mar-abrigo
de marasmos e destroços.

Na linha anônima do verso,
aposto no oposto de meu sim,

apago o nome e a memória
num Antônio antônimo de mim.

Em *Desdizer*, de 2017, retomei e aprofundei algumas experiências de *Todos os ventos*. Dentre elas, nova seção de dez sonetos, mas agora voluntariamente desarticulados entre si e às vezes até internamente, sem a rubrica “de circunstância” que unificava o conjunto de 2002. Se em algumas peças pratico a dicção “elevada”, com técnica sempre que possível rigorosa, noutras procurei criar a tensão entre tal forma “nobre” e um discurso chão, o mais próximo possível da prosa. Também busquei estampar a convivência entre um registro grave e pessimista e outro, recep-

tivo ao humor e à (auto)ironia. Na seção inicial de *Desdizer*, apesar da tendência à regularidade estrófica/métrica, exercitei igualmente o verso livre. Tentei, no campo da regularidade, experimentar métricas variadas: “Translado”, por exemplo, um “rap-poema”, foi minha primeira (e única) incursão na redondilha menor. Reitero, cada vez mais, meu compromisso com a clareza e a comunicabilidade do texto, esperando, não sei com que grau de sucesso, que essa diretriz não implique concessão ou desleixo frente às delicadas e complexas engrenagens da máquina do poema.

O poema “Autorretrato” talvez sintetize o que procurei expor acerca das relações entre o criador e os discursos que o cercam:

Um poeta nunca sabe
onde sua voz termina,
se é dele de fato a voz
que no seu nome se assina.
Nem sabe se a vida alheia
é seu pasto de rapina,
ou se o outro é que lhe invade,
numa voragem assassina.
Nenhum poeta conhece
esse motor que maquina
a explosão da coisa escrita
contra a crosta da rotina.
Entender inteiro o poeta
é bem malsinada sina:
quando o supomos em cena,
já vai sumindo na esquina,
entrando na contramão
do que o bom senso lhe ensina.
Por sob a zona da sombra,
navega em meio à neblina.
Sabe que nasce do escuro
a poesia que o ilumina.

(Depoimento condensado a partir do ensaio-posfácio incluído em *Desdizer*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2017) ■

Sérgio de Castro Pinto é poeta e professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É autor, entre outras publicações, de *Gestos lúcidos*, *O cerco da memória*, *O cristal dos verões*, *A flor do gol* e *Folha corrida*, todos de poesia. Mora em João Pessoa (PB).

Para tocar tuas mãos – Chronesis, DE WILLIAM COSTA

Sérgio de Castro Pinto

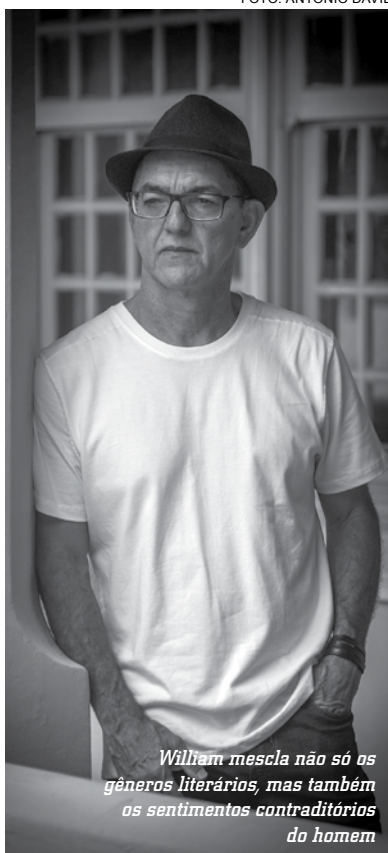
Especial para o *Correio das Artes*

A semelhança da nossa raça, da nossa etnia, a crônica é um gênero miscigenado, híbrido, daí decorrendo, muitas vezes, a dificuldade dos teóricos em discernir onde começa a crônica e onde termina o conto. É que, não raro, a linha divisória entre esses dois gêneros se mostra tênue, quase imperceptível, embora a densidade e a univalência – unidades dramática, de tempo e de espaço –, somadas ao investimento, por parte do narrador, na elaboração das personagens, representem, para alguns, as principais características do conto.

Mas, quem disse que a crônica não possui alguns desses elementos? No caso de um escritor como Fernando Sabino, por exemplo, as fronteiras entre esses dois gêneros muitas vezes parecem ser suprimidas, pulverizadas, conforme registra Jorge de Sá: “(...) Valendo-se de recursos tais como o uso exclusivo de diálogos (com a completa ausência do narrador) e a concentração do relato numa situação exemplar, ele compõe um texto que fica entre a crônica e o conto”.

Por outro lado, creio não existirem gêneros maiores ou menores, pois, caso contrário, Rubem Braga não teria sido incorporado ao patrimônio da literatura brasileira apenas e tão somente como o cronista que o foi. Aliás, também o conto foi considerado um gênero sem maior importância, embrião ou maquete do romance, espécie de rampa de lançamento através da qual o escritor aqueceria as turbinas para alçar voo mais ousados e de maior fôlego. A propósito, ironizando os que assim pensam, Dalton Trevisan,

FOTO: ANTONIO DAVID



William mescla não só os gêneros literários, mas também os sentimentos contraditórios do homem

indagado quando iria escrever um romance, teria respondido: “Do conto para o haicai!”. Cumpre ainda acrescentar que foi Edgard Allan Poe o primeiro a sistematizar uma teoria a respeito do conto, e a imprimir maioridade a esse gênero literário.

As considerações acima foram suscitadas por ocasião da leitura do livro *Para tocar tuas mãos - Chronesis* (Ideia Editora, João Pessoa, 2017), de William Costa, cuja formação jornalística não o impediu de liberar a sua subjetividade em contraposição ao texto objetivo, mimético, especular, recomendado pelos às vezes vetustos manuais de redação. E tanto é assim que, como um pintor impressionista, William Costa reivindica o ar livre

para oxigenar as ideias, para soltá-las, libertá-las, ajudado por um procedimento peripatético que, a par do voyeurismo, tudo esmiúça e registra nas páginas desse livro cujas crônicas não mesclam apenas os gêneros literários, mas também os sentimentos contraditórios do homem no seu brevíssimo frêmito de vida sobre a terra.

No texto de abertura desse volume, William Costa não questiona o gênero crônica tomando como premissa os seus mecanismos de criação à luz da teoria literária, mas a partir das condições em que ele se sente mais à vontade para escrevê-la: “(...) é preciso ir além da teoria. (...) A crônica que faço precisa de sol, chuva, oxigênio”. Isso sem contar que, citando Nietzsche – “Só os pensamentos que nos vêm quando andamos têm valor” –, ele apenas ratifica o quanto prescinde do comportamento peripatético para o bom andamento do texto.

Na orelha de *Para tocar tuas mãos - Chronesis*, Maria Valéria Rezende observa: “(...) por detrás do cronista que escreve (...) tentam esconder-se vários autores”. Aqui, evidentemente, não se trata de um narrador ou de um eu lírico que se desdobra em vários heterônimos, mas de um William Costa ele mesmo, ortônimo, que, algumas vezes, miscigena os gêneros literários e os situa num espaço intermediário entre a crônica e o conto, a exemplo de “Amarelo na manga” e “Maria do Mar”. Já em outras oportunidades, ele mescla esses dois gêneros com o poema em prosa ou com o poema minimalista: “em um pitu de piaba,/ escorrega entre os dedos/ e escapa”.

William Costa reuniu nesse livro alguns textos dispersos em jornais, revistas e outras publicações do gênero. No que fez muito bem, pois fadados a terem uma vida breve, efêmera, com a mesma duração da dos jornais, que, depois de lidos – como escreve Júlio Cortázar –, se metamorfoseiam num monte de folhas impressas, a desses escritos será longa pelo lirismo que os perpassa e, sobretudo, porque ditados pela *inteligência do coração*. E, claro, por serem enfeixados em livro. ♥

Sérgio de Castro Pinto é poeta e professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É autor, entre outras publicações, de *Gestos lúcidos*, *O cerco da memória*, *O cristal dos verões*, *A flor do gol* e *Folha corrida*, todos de poesia. Mora em João Pessoa (PB).



"Isso não é arte!"

ALGUNS PALPITES SOBRE GOSTO E
CENSURA NO CALDEIRÃO ANACRÔNICO
DO BRASIL DE HOJE

Por mais enfadonho que se mostre o debate em torno dos recentes protestos, deflagrados Brasil a fora, contra exposições, publicações, instalações artísticas etc., a ofensiva midiática desses novos movimentos de censura acabou produzindo, pelo menos, dois efeitos colaterais interessantes. Primeiro, realimentou a necessária discussão sobre liberdade de expressão no âmbito da criação artística, ou, mais especificamente, sobre a incompatibilidade entre essa área da cultura e os diversos fundamentalismos (estéticos, políticos, morais ou religiosos). Em seguida, trouxe de volta à tona certa reflexão (adormecida, nunca pacificada) acerca do conceito de arte em nosso tem-

po. Isso porque, ao que parece, a parte menos inflamada dos argumentos censores logo resvalou da fragilidade do discurso moralizante ("isso é obsceno!") para o questionamento do valor, por assim dizer, *imane*nte das obras censuradas ("isso não é arte!"). Sobre a superfície tosca do apelo moralista ao senso comum, lançou-se uma fina camada de verniz: o verniz da crítica estética, pretensamente intelectualizada e menos obscurantista, mas, neste caso, não menos generalizante e autoritária. O que afinal esses episódios podem nos ensinar, ainda que obliquamente, sobre o estudo das obras de arte? É esse o questionamento que motiva as anotações seguintes.

Pergunta-provocação: uma obra de má qualidade, exatamente por sua má qualidade, não deveria ser considerada como algo inócua? Não estaria fadada à indiferença e ao esquecimento, adiados ou iminentes? É claro que, até mesmo no território do senso comum, é fundamental que se tenha o direito e a habilidade de julgar – já que, em última análise, é ao aval do público, e à comunicação com ele, que qualquer obra se expõe. E nem é preciso erudição para se reconhecer uma comédia que não faz rir, uma tragédia que não provoca terror ou piedade, um romance ou filme policial que não desafia a inteligência do leitor. Entretanto, no discurso da crítica especializada, além de despertar o natural juízo negativo, essa má qualidade costuma suscitar também certa reação de defesa – não raro engastada, ou mesmo enfurecida (e um tanto missionária) – contra a alegada impostura dos *maus autores*, que, inadvertida ou intencionalmente, estariam a distorcer algum conceito idealizado de arte, ameaçando a frágil aura que o envolve. Neste terreno, como se vê, não é difícil recair-se na confusão entre o julgamento da qualidade estética e uma pretensa ontologia de natureza abstrata.

Sim, existem parâmetros objetivos para a apreciação de uma obra literária, de uma peça ▶

FOTOS: REPRODUÇÃO INTERNET



Na performance *La Bête*, Wagner Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da obra *Bichos*, da artista plástica Lygia Clark

► musical, de um espetáculo cênico, de um quadro, de uma escultura etc. Objetivos, porém, não universais, nem atemporais, nem absolutos. Explico o aparente paradoxo: o fato é que não há *uma* teoria da arte suficiente e inquestionável, à qual se possa recorrer como dogma ou tábua de leis. O que existe, felizmente, é um amplo acervo de contribuições de pensadores diversos, situados em épocas e contextos histórico-culturais diversos – algumas dessas contribuições convergindo, confirmando-se, complementando-se; outras contradizendo-se frontalmente, já que o seu objeto comum se caracteriza por certa natureza múltipla, complexa, dinâmica, que repele toda tentativa de enquadrá-lo nas equações exatas, nas fórmulas fixas. Diante disso, o que um crítico de arte (literária, plástica, musical, audiovisual) honesto faz, ao longo de sua formação, é escolher e combinar algumas peças, que lhe pareçam coerentes, desse vasto instrumental, e montar sua própria *caixa de ferramentas*. Daí por que a apreciação, ainda que fundamentada teoricamente, será sempre um campo aberto de relatividades, pois estará perpassada por fatores como o repertório e as experiências estéticas de cada sujeito histórico empenhado no ato crítico. São esses fatores, aliás, que fazem da recepção um fenômeno variável, interumano (distinguindo-a da simples aplicação de fórmulas ou algoritmos) e, por isso mesmo, relevante para o conhecimento das obras de arte. Isso nada tem a ver, ressalte-se, com reduzir-se a valoração estética a uma questão de gosto, ou de mero palpite. O que pode conferir maior ou menor objetividade a esse julgamento, o que pode torná-lo mais ou menos verificável, e o que é razoável exigir da crítica e dos críticos é tão-somente a adequação entre o *parafuso* e a *ferramenta* que a ele se aplica.

A distorção dos argumentos em voga não está, ao que parece, em questionarem a qualidade de uma ou outra obra específica, mas no apriorismo com que procuram delimitar o suposto domínio do que poderia, ou não, ser consi-



Manuel Bandeira, autor de "Poema tirado de uma notícia de jornal"

derado *arte*, excluindo-se desses limites todo um período, ou todo o conjunto de uma produção (*arte contemporânea* ou *arte de vanguarda*, por exemplo). Ora, os acontecimentos estão aí a demonstrar que as diversas tentativas dessa demarcação resultam inevitavelmente na imposição de *um* dado conceito, sempre estratégica e provisoriamente útil, porém estreito e insuficiente quando confrontado com a heterogeneidade do seu objeto. E tanto pior quando, em nome do Estado (aristocrático ou burguês, capitalista ou socialista, ateu, cristão), é que se levantam as vozes a subscrever o *index* desse Santo Ofício. Afinal, o que quer dizer, exatamente, uma sentença como: "Isso não é arte"? Em que bases históricas, antropológicas, culturais ela se firma? E, por outro lado, quantas vezes ela tem sido empregada como mero atenuante para a interdição do que não se enquadre nas formas de expressão autorizadas por um grupo, por um partido ou por um estrato social dominante?

Se não nos trai aqui uma visão excessivamente esquemática da História, é válido pensar que, até bem recentemente, vale dizer: até meados do século passado,

a despeito de todas as rupturas internas ao conceito (alternância de técnicas, estilos, modelos, posturas políticas e filosóficas), as fronteiras pressupostas entre o domínio do *artístico* e o do *não-artístico* haviam se mantido intocadas, tendo resistido até mesmo ao questionamento radical, promovido pelas várias expressões da vanguarda utópica, de dicotomias como o *belo* e o *feio*, o *fácil* e o *difícil*, o *genuíno* e a *imitação* etc., até ali tomadas como medidas. Muito embora variassem esses parâmetros, ainda não teria havido, ao que parece, qualquer contestação a um princípio básico: o de que todo o valor e toda a significação em arte se concentraria na materialidade de um artefato singular criado por um artista. Esse objeto costumava ser tanto mais valorizado quanto se pudesse associá-lo ao resultado de um metucioso (e, de preferência, penoso) trabalho, que atestasse, de algum modo, o *dom* e o *virtuosismo* do seu autor, além dos influxos insondáveis da assim chamada *inspiração*, que lhe teriam tocado. Até porque nada disso desvirtua a herança cartesiana que, se não a inaugurou, acolheu, poliu e deu forma moderna (esta que conhecemos) à figura mítica do artista como *gênio da raça* (mais do que como *artífice*), inculcando-a profundamente em nosso imaginário.

Por mais que incomode a des-sacralização do termo, o fato é que um mau soneto, um mau romance, uma má escultura, tanto quanto uma instalação, happening, performance ruins – sim, são todos produções artísticas, simplesmente porque o termo *arte*, a essa altura da História, não se refere (a não ser por alguma figura de retórica) a nada que denote necessariamente excelência ou genialidade; ele nomeia uma atividade social, um contexto comunicativo (ou, mais especificamente, um conjunto aberto de subcódigos da linguagem e suas realizações), sem pressupor a atuação necessária de musas ou demiurgos. Parece óbvio, mas é preciso dizer que apenas aos adjetivos que porventura se associem à palavra *arte*, em qualquer desses casos, cabe-

rá desempenhar uma tal função valorativa. E que, implodidas as fronteiras da mistificação, o único parâmetro razoável a se estabelecer para identificar o que não é válido, entre manifestações tão diversas de um mesmo fenômeno, é o limite da *banalidade*, ou seja: da pobreza ou ausência de significados. O contrário disso é a idealização do conceito, que agora, como em tantas outras vezes, se revela em todo o seu potencial de instrumentalização ideológica.

Queira-se ou não, as contribuições dessa vertente conceitual da arte contemporânea não podem ser subestimadas, e talvez possam ser melhor apreendidas em sintonia com algumas das *ferramentas* que a teoria nos emprestou nestas últimas décadas. Uma delas, de que me socorro com frequência, por sua demonstrada aplicabilidade, deve-se ao formalista Víktor Chklóvski, em seu famoso ensaio “A arte como procedimento”. Tendo como foco específico a defesa das vanguardas artísticas de seu país, o teórico russo afirma, grosso modo, que a função da arte é *prolongar e dificultar a percepção daquilo que representa*, de maneira a provocar certo *estranhamento*, e consequentemente a *desautomatização* da percepção que temos desse mesmo objeto – o que, convenhamos, não pode ser considerado como uma tarefa de menor importância, já que estamos falando de uma forma de conhecimento (sensorial, intelectual, estético), ou seja, da renovação e ampliação da nossa representação do mundo. O detalhe para o qual nem sempre se costuma atentar, na aplicação dessa teoria, é a impossibilidade de se desautomatizar a representação dos objetos através de uma linguagem *automatizada*. E o que fez a arte conceitual? Levou às últimas consequências esse princípio de desautomatização *da linguagem*. Ainda hoje será preciso lembrar que intervenções como a da famigerada “fonte” (o “*urinoir*”), de Marcel Duchamp, não querem medir-se, em termos de prodígios técnicos, com a Mona Lisa, mas querem, sim, provocar (por meio de um gesto retórico que envolve ironia e exagero) uma

reflexão sobre os critérios que utilizamos para eleger as obras de arte universais.

Este é outro legado – talvez o mais transgressor – da contemporaneidade para a reflexão crítica sobre o conceito de arte: ao deslocar o foco, das características da obra, para o contexto de sua recepção, esses artistas jogam luz sobre a existência, na experiência estética, de um componente, por assim dizer, *pragmático* (uma espécie de acordo entre a obra e o seu espectador) que atua determinantemente sobre as expectativas e a apreciação do público. E não há nada de leviano em admitir-se essa existência. Trata-se tão-somente de reconhecer que a comunicação em arte produz e depende de um contexto específico – o que não implica negar-se o aspecto técnico e a significação como critérios na apreciação das obras. Para compreender e avaliar, o público precisa saber previamente *qual o código* a ser utilizado, ou seja, que tipo de arte ele tem diante de si. Não seria esse um dos motivos de existirem museus (e dentro deles, pequenos *santuários* destinados às obras-primas) e também teatros, cinemas, saraus, concertos, livros com rubricas indicando gêneros literários? Não apenas para abrigar ou conservar as obras, mas também para delimitar e pré-estabelecer as *regras do acordo*, garantindo algum nível de previsibilidade na comunicação com o público?

O que talvez pareça terrivelmente ameaçador às teorias do *dom*, do *virtuosismo* e da *inspiração* é a hipótese de que a interferência desse elemento contextual não se aplique apenas às invenções contemporâneas, mas que sejamos obrigados a admitir que ela ocorre também na recepção do cânone, da tradição. E ainda mais forçoso é admitir, contra a bela mistificação que desde sempre lançamos sobre o fenômeno artístico, que algum objeto trivial, reproduzível, desprovido de aura e de autoria, uma vez deslocado de sua função de origem, ou esvaziado de qualquer função utilitária, possa ser introduzido nesse mesmo contexto da comunicação artística. É esse

questionamento que nos provoca, por exemplo, Manuel Bandeira, num dos mais belos poemas da literatura brasileira, em que o poeta nos desafia a ler como poesia um texto produzido com recursos típicos de uma “notícia de jornal”. Ainda que não se trate, talvez, rigorosamente, de um *ready-made*, o poema de Bandeira nos encanta sobretudo pela constatação de que aquilo que nele houver, porventura, de “notícia” não pode mais ser lido como “notícia”, uma vez transformado, pela intervenção do poeta, em metalinguagem. “Ora”, direis: “Isso não é arte!”. “Ora”, dirá o senso comum: “Mas isso todo mundo faz!”. “Ora”, dirão os teóricos: “Será poesia tudo o que o autor chamar de poesia?” A resposta, a meu ver, é “sim”. O que não implica absolutamente qualquer necessária atribuição de valor.

E assim voltamos à figura do *parafuso*, antes invocada. Ora, medir arte conceitual, que é essencialmente metalinguagem e provocação, com os mesmos critérios aplicáveis à obra de arte acadêmica, e negar à primeira a condição de arte por ela não se enquadrar nesses critérios, não é simplesmente uma questão de gosto, mas é sobretudo uma distorção produzida pelo desajuste entre a ferramenta e o objeto apreciado. Ignorar que o conceito de arte é histórico e que envolve um componente contextual, pragmático, comunicativo, é desmerecer e mistificar esse mesmo conceito. E, por fim, se a enxurrada de banalidades e extravagâncias que têm proliferado sob o guarda-chuva do temo *arte contemporânea* for suficiente para avalizar uma rejeição preventiva à expressão artística do nosso tempo, o que se poderia dizer das toneladas de maus poemas, esculturas, composições etc. produzidas, por todos esses séculos, segundo os preceitos da arte tradicional? ■

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

DESPEDIDAS DO POETA Affonso

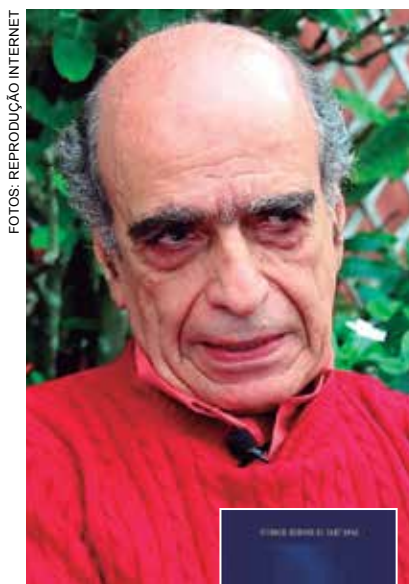
Francisco Gil Messias
Especial para o *Correio das Artes*

Affonso Romano de Sant'Anna completou oitenta anos. Para celebrar o feito, a Editora Rocco acaba de publicar um livro de poemas inéditos do poeta, *a vida é um escândalo*. Volume magrinho, apenas 57 textos, certamente não os seus melhores, nele não se pretende nenhuma revolução estética, poética ou de qualquer tipo, e até mesmo a consciência de sua desnecessidade está explícita nos versos iniciais "O que te leva a pensar/que teu livro é necessário/às bibliotecas do mundo?". Livro de maturidade plena.

Nesse poema inaugural, verdadeira epígrafe, conclui o poeta: "Eis a questão:/sossega teu ego./O mundo não necessita de ti./Tuas palavras/têm a concretude desnecessária/e solitária/das pedras do Deserto de Atacama.". No entanto, o poeta escreve, os poemas surgem, a vida segue. A despeito das ou ao mesmo tempo que as pedras do Deserto de Atacama. E, assim, tenho seu livro nas mãos e posso escrever algo sobre ele.

O poeta octogenário sente a proximidade cada vez maior da morte e não foge ao tema. Ao longo do livro enfrenta a "iniludível" e olha nos seus olhos com serena e sábia aceitação. Agora que não sabe mais o que sabia (título de um dos poemas), declara que mantém um diálogo constante com as bactérias e que elas o ensinam mais do que Platão. Sabedoria última.

O livro pode ser lido como uma despedida. Não que o poeta não vá escrever outros ainda. Ao que se sabe, sua saúde é boa e nada impede que ele chegue aos cem anos, escrevendo. Mas o tom de despedida é nítido. E vários são os indícios.



FOTOS: REPRODUÇÃO INTERNET

Affonso Romano de Sant'Anna, autor de *a vida é um escândalo* (Rocco)



Escreve o poeta que "Comecei a me interessar pelos seres que não se mexem." Eles podem ensiná-lo a morrer; sua inércia (que é também a dos mortos) chama sua atenção e pede um poema. A ausência dos que se foram (seus mortos) enche a cidade e o acompanha: "Uma multidão anda comigo/e ninguém vê." É a solidão dos que sobrevivem. Talvez como o universo, ele ainda sente-se difundir, mas a certeza do fim próximo é expressa: "Sigo me expandindo./As vezes vou me contraindo/ e a qualquer hora explodo/num ponto final.". Noutro texto, assume claramente: "Estou pronto/para outra palavra: dissolução.". E ainda noutro: "Invejáveis, os mortos./Não se preocupam com os vivos/nem com seus semelhantes, os mortos.". A presença da finitude é total. Chega a ser atordoante.

Há a exata noção de que após sua partida, o mundo seguirá, indiferente: "Como o planeta/esta cidade/segue rumo ignorado./E eu não estarei mais aqui.". E o inevitável comparecimento do sexo, tema tão forte e tão constante em sua obra: "O orgasmo distrai./Mas não resolve.". E do corpo, instrumento do sexo: "Sei que vai me deixar/e rogo: suporte-me/um pouco mais/oh! selvagem besta/que me faz pastar/pelos mais ínvios/e prazerosos caminhos.". Ah, se os mortos sentissem saudade, quanta ele sentiria das delícias da carne, ele que no mesmo poema confunde-se totalmente com sua matéria corporal: "Ele é meu auge/meu uivo, meu êxtase/no amor, na fala/no brilho das festas.". Affonso, discípulo alegre de Eros, caminhando ao encontro inevitável de Tanatos.

O adeus poético e humano prossegue nos versos premonitórios: "Estou na proa. É noite tensa de neblina./No *Titanic* avisto o iceberg.". E o preparo para a viagem derradeira: "Estou pronto para partir/e, no entanto, os que me veem/pensam/que estou na festa./Como, canto, sorrio/e até pareço fazer planos/ - mas a mala já está pronta./O que foi feito/ - feito está.".

Em mais de um poema o poeta fala nas pedras silenciosas do Deserto de Atacama. Corpos inertes no meio do vazio, impressos em sua memória, como se a fogo. Elas devem lhe falar alguma coisa. E para concluir o pequeno-grande livro, dois versos definitivos que bem servem para a conclusão da obra de toda uma vida, como um epitáfio que nos impõe silêncio: "Há certas coisas/que nem a poesia pode falar.". ✦

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

Bruno

as cigarras de castro pinto

as cigarras de castro pinto
 que nunca ouviram o silêncio
 dos verões rútilos
 escamando as madrugadas
 essas guitarras homopteras
 gorjeiam gonçalves e passam
 amoras à sombra dos cachos augustianos
 suas asas assombram o medo
 e por tabajaras, já rompem asfaltos
 as cigarras que apagam os cigarros
 dos redemoinhos fugazes
 atiram-se na lei de coulomb
 e atraem os corações apaixonados
 validade de uma dízima platinada
 são insetos da noite pessoense
 que mortais figuram ilusões descrentes
 num barco de sonho quando não se ouvem
 as cigarras de castro pinto
 são mulheres índias de seio aberto
 golpeando leite aos vitrais meninos
 lamparinas móveis num esquadro antigo
 colombinas dos acordes trágicos

agreste

um palmo de sabiás
 cortinando a sombra azul do céu:
 - meu coração batendo morno
 num cunho de batente, a minha sede
 das curvas negras de mel
 nas brechas da tramela
 recado de orvalho em manhã doce
 e o cheiro de café nos olhos dela

soneto a Pablo Neruda

como um chile que vai não sei aonde
 me escorro num mapa transversal
 longe à febre dos olhos que se escondem
 os vitrais do cruzeiro universal
 e as estradas e os ventos milenares
 alavacam meu céu, tamanho azul
 como o doce dos beijos estrelares
 das encostas da américa do sul
 e a menina floresce ao maio sol
 como adaga que rompe os corações
 dos poetas platônicos na chuva
 e o disfarce molhado das maçãs
 e o soluço das lágrimas cristãs
 dos pecados dos olhos de neruda

cenário/sertão de vento

vórtice feroz da constelação de vagalumes
 quando a mim me recobrem
 teus olhos taurinos aguados de luz
 o rebento de terras laranjas
 um sertão tão seco que
 traduz meu peito quando tu não tá
 e amiúde, o escalopar das veias
 entristecendo os outonos
 (chuva de lembranças)
 canário do oeste
 cantando pra mim
 o choro da solidão
 ventrículos sérios
 do pobre menino
 que brinca no chão
 a saga de riobaldo,
 o guardanapo com fios de azeite
 na hora da noite
 a boca de belchior ardendo nas nossas duas
 como o sal que adorna os lábios
 do sabor de um pipos

tamarindo

os homens são verbos que choram
 suas medidas desertas
 tal qual sorriso de velho plácido
 eterno nas catedrais de sua alma
 o abraço do meu pai
 é um pé de tamarindo
 e digo ainda, abaixo a chuva que me cai:
 - como é azul a saudade.

selo

a encomenda que o carteiro trás
 é como um afago na minha alma
 longe das possessões noturnas
 que Jung me gritou
 de súbito, desacelero no cair
 - como o vermelho de tijolos quebrados -
 à vontade de lhe dar um abraço

Falcão



ILUSTRAÇÃO: DOMINGOS SÁVIO

redemoinhos

quando lembro das relíquias estupefatas de minhas lembranças
- afora um punhal de rosas -
com o cheiro da palavra dita
e trovões de saudade
carregando o sorriso dela

quando me falta a memória
e ainda que, reluzente, por paixão tão cega
teço as cicatrizes tão mortais e belas
do recorte cristalino, meu fiel passado

por cima de todos os muros:
meus olhares de fogo
e a pele taciturna da cigana amiga
me encorajando a não morrer tão cedo,
me embriagando com a melhor ferida

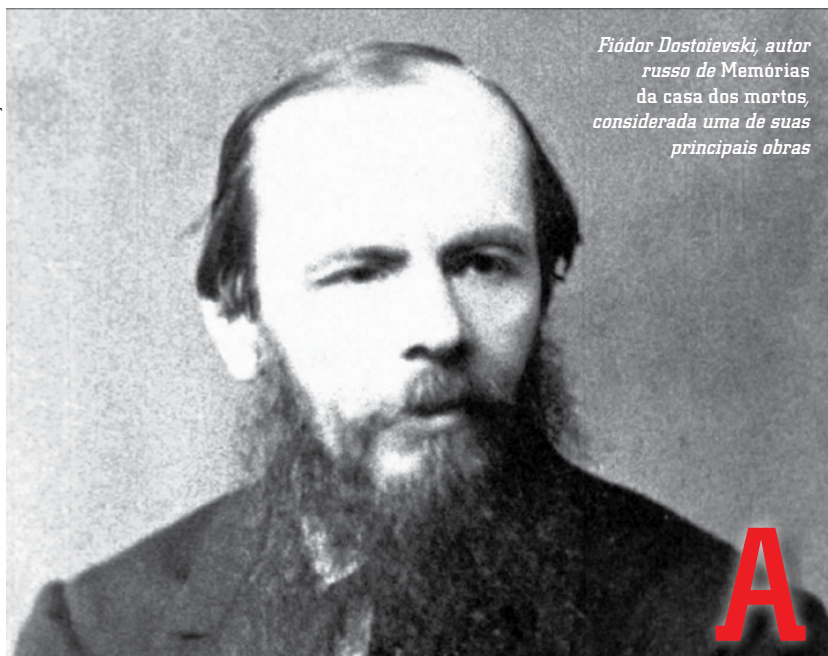
os porões do meu estômago foram abertos!
e a menina de sins tão ferozes,
de olhar tão cerrado,
que pairava à oeste,
na montanha mais alta...
onde lá se vão meus redemoinhos,
onde lá se vão tantas pedras gastas...

da borboleta: o sabor nocivo
da cola que se constrói suas asas
e a menina se repete no meu pensamento:
onde estão ardentes os heróis em brasas

e que não haja fim pra se morrer de amores!
e onde haja beijo que não se foi dado
seja arrancada a raiz gigante
deixando o chão assim tão castigado
e enfim marcado por morrer amor.



Natural de João Pessoa (PB), onde reside, **Bruno Falcão** é professor, poeta e músico. Bisneto do poeta paraibano Américo Falcão, escreve desde os nove anos de idade. Amante da música, iniciou seus estudos aos quatro anos, no Coral Infantil do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Na adolescência, foi baixista das bandas pessoais Beat Less e Sem Horas. É também compositor. Em 2018, lançará seu primeiro disco solo, intitulado *Amigo dos Trópicos*, e já amadurece a ideia de também conceber seu primeiro livro, quando completar 30 anos em 2019.



revolução russa, a literatura e

DOSTOIEVSKI: MEMÓRIA DA CASA DOS MORTOS

Jerony Cavalcanti
Especial para o *Correio das Artes*

Em uma carta ao irmão Mikhail, antes de partir para a prisão na Sibéria e cumprir a pena de trabalhos forçados, Dostoiévski escreve: “Não estou triste nem abatido. A gente vive em qualquer lugar, a vida está cá dentro e não lá fora...”. Ou seja, (agora, minhas palavras) não me importo se a vida está ruim, e não se preocupe, porque viverei, cá dentro, nos meus pensamentos.

A revolução russa completa um século e foi nesse contexto de inquietações sociais que a literatura de Dostoiévski se desenvolveu. Atualmente é um dos autores mais estudados. Em sua obra *Memória da Casa dos Mortos* o autor denuncia as condições sociais da Rússia Czarista e descreve sua experiência como condenado à prisão na Sibéria com um talento às afetações do ser, que conquistou até mesmo o “filósofo subversivo” Nietzsche.

Mas, se Nietzsche estava certo ao dizer que corpo e pensamento são uma unidade, e que o pensamento não é só intelecto, mas envolve o sentir e o querer, seria possível viver no mundo sem afetar e ser afetado? Podemos nos defender dos afetos? (Afeto no sentido de afetar, fazer sentir algo seja bom ou ruim). Será que neste aspecto o Nietzsche e o Spinoza se equivocaram? Seria possível uma vida apenas “cá dentro” como descrito na carta que o autor enviou ao irmão?

Nietzsche compreende a vida como um jogo de forças. Talvez seduzido pelas leis da física de Newton que dominava sua época, bem como pela influência do seu antecessor, Spinoza. E é este último que diz que todo corpo afeta e é afetado por outros corpos.

Mas, o que me fez lembrar o Nietzsche e o Spinoza em *Memórias da Casa dos Mortos*, escrito após Dostoiévski ter sido libertado da prisão na Sibéria, foi a palavra “arreataram-me”, inserida pelo autor logo na *Introdução do livro*. Arreatamento - passar da vida secular para a vida eterna sem experimentar a morte do corpo físico.

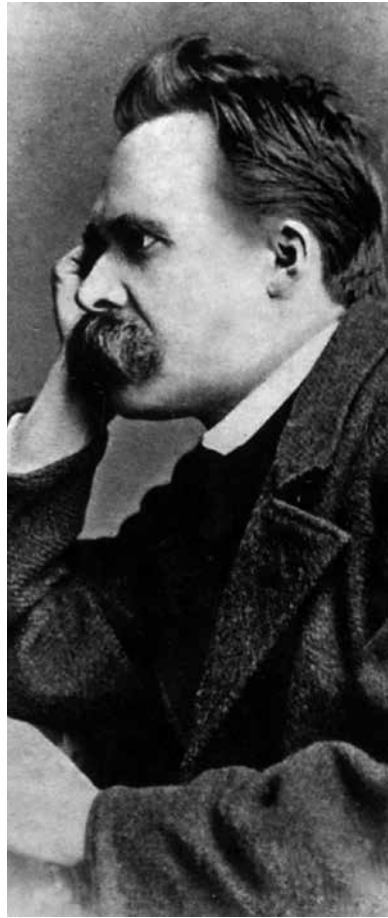
Nesse aspecto, se o livro *Memórias da Casa dos Mortos* se resumisse à *Introdução do autor*, já teria me afetado o suficiente. O encontro em que Dostoiévski narra com um personagem degredado, fidalgo que acabara condenado à prisão na Sibéria, não foi um encontro simplório. Tal degredado, descrito por Dostoiévski antes de iniciar, propriamente, sua amarga experiência na prisão, era de um homem pálido e magro, pequeno e mofino, ermitão horrível que se escondia de todo mundo. Segundo o autor, ele era muitíssimo instruído, lia muito e falava pouco, sendo difícil conversar com ele. E continua, sobre o personagem: ▶

Aquele homem estranho se afastava obstinadamente de todo mundo e só apareceria em público para dar aulas. Não existia a mínima possibilidade de diálogo, pois após tais conversas seu rosto ficava habitualmente marcado por uma espécie de *sofrimento e exaustão*.

Eu não lhe dedicava, a princípio, atenção especial, mas aos poucos, sem que se soubesse o porquê, ele passou a interessar-me...

Deparando-se comigo ele me fitava como que tomado de susto. Mas *eu não me acalmei*, já que algo me atraía.... Ao avistar-me, ele ficou muito confuso, como se eu o tivesse flagrado cometendo um crime... adivinhei que era um homem desconfiado até a loucura... Fiquei sabendo que Alexandr falecera no outono, falecera em seu recolhimento e mesmo sem ter chamado uma só vez o médico... Ele não fazia nada... em compensação andava noites inteiras de lá para cá no seu quarto e não cessava de pensar, falando vez por outra consigo mesmo... não suportava a gente estranha, não saía de casa senão para ensinar a crianças... levei seus papéis e passei o dia inteiro a revolvê-los. Três quartos dessa papelada eram inúteis pedaços sem nenhum valor..., contudo, havia no meio deles um caderno assaz volumoso, cheio de anotações inacabadas... talvez postas de lado e esquecido pelo próprio autor. Era uma descrição, embora desconexa, daqueles dez anos de vida carcerária que aturara Alexandr Pétrovitch. De vez em quando, essa descrição era interrompida por outra narrativa, por suas recordações estranhas e terríveis, rascunhadas de modo irregular, espasmódico, como que sob coerção... fiquei quase persuadido de terem sido escritos num desvario.... Um mundo completamente novo, antes desconhecido; A esquisitice de certos fatos, algumas notas especiais sobre um povo decaído *arrebatarem-me*.

Apesar do esforço despendi-



Nietzsche, o desmascarador de preconceitos e ilusões, sensibilizou-se com o romance de Dostoiévski

do para viver os anos de prisão "cá dentro de si", foi invariavelmente afetado e afetou a muitos enquanto condenado a trabalhos forçados, sob a acusação de conspirar contra o czar, em uma época de conflitos sociais intensos. E nesse afetar e ser afetado, criou uma "casca" que o imobilizou por algum tempo, até o "arrebatamento".

Imagino assim seu arrebatamento: Não sou mais um prisioneiro, estou livre e esta capa não me serve mais. Este formato não cabe mais em mim. Sofri, é certo. O "pacote" vida veio completo. Te agradeço "courage" pela proteção e abrigo oportunos, mas agora sou um outro e você não serve mais para mim. Você, couraça imóvel, morre, para que eu possa viver. Porque o que antes era defesa, agora é

imobilidade, que não me deixa sofrer, é certo, mas que também não me deixa amar.

Arrisco-me ao dizer que talvez a maior penalidade imposta ao escritor tenha sido a impossibilidade de escrever, de publicar suas obras, durante um longo período. Um golpe em sua carreira literária.

Livre dos grilhões físicos que atavam seus pés, restava-lhe libertar-se dos psíquicos. Retomar sua vida e carreira como escritor. O fez, ao narrar a "morte" do personagem Alexandr Pétrovitch, suponho. A morte de uma forma neurótica que não lhe servia mais. Morte do homem estranho que se afastava obstinadamente de todo mundo, homem desconfiado até a loucura. Agora, em sua nova forma, sem couraças, finalmente teria autonomia para narrar suas memórias, para dar continuidade a sua vida.

Certamente, nascemos e morreremos todos os dias. Mas, não é tarefa fácil perceber essas mortes - esse encontro arrebatador que o ser faz consigo mesmo. Olhar para si, para sua "forma" atual e dizer: Forma minha, não fazes mais sentido. Perdeste a validade, estás obsoleta. Preciso me despir de ti. Desapegar. Preciso de nova forma, mais adequada ao meu entorno. Não sou mais o mesmo. Nem a criança, nem o adolescente, nem mesmo o ser de um ano atrás. Outros afetos interagiram em mim e nova forma foi criada. Tua "morte", "forma", constitui minha autonomia, minha liberdade. Porque é necessário bem menos que um presídio para se tornar um ser prisioneiro.

E liberdade não seria isso? A autonomia conquistada na morte das "formas", que insistem em viver e se sobrepor em nós, nos endurecendo, nos afastando dos afetos e alterando, inconscientemente, nossas decisões? ✦

Jerony Cavalcanti de Souza Silva
é escritora e engenheira civil.
Natural de Vertentes (PE), reside
em João Pessoa (PB).



A Pequena Voz Interior & *Outros Comícios do Vento*

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

**Imerso no tempo
e na história, o
eu-lírico que Luís
Augusto Cassas
põe em circulação,
medita e se medita
o tempo todo,
fazendo uma espécie
de contabilidade
existencial tão
transparente quanto
comovida.**

Concluída a leitura de *A Pequena Voz Interior & Outros Comícios do Vento*, numa apreciação rigorosamente diagonal, o que posso dizer é que a musa da poesia jamais foi avara ao notável escritor brasileiro Luís Augusto Cassas; e a que agora lhe sopra os ouvidos ávidos por captar os numerosos e multiplicados sentidos do mundo, o faz, como das vezes anteriores, ancorada no porto da experiência mais efetiva do ser/estar no mundo.

Imerso no tempo e na história, o eu-lírico que Luís Augusto Cassas põe em circulação, medita e se medita o tempo todo, fazendo uma espécie de contabilidade existencial tão transparente quanto comovida, que o diga “A condição humana”, poema no qual os intertextos de matiz familiar e filosófico conferem régua e compasso à subjetividade espraiada no escorregadio dorso da linguagem empregada pelo poeta.

Sabendo ser o poeta o portador das antenas da raça, lição exponenciada por Ezra Pound em clássico e sempre instrutivo livro *ABC da Literatura*, Luís Augusto Cassas, em seu dialético lirismo, é, diria o ensaísta paraibano Juarez da Gama Batista, tanto autobiografia quanto a sensação dos séculos; tanto a confissão mais intimista quanto o mais coletivo canto de solidariedade pública. É quando o poeta sinaliza ter “três milhões de anos e carregar o peso da eternidade”.

Visitado pela força transfiguradora da poesia, pode, enfim, o poeta proclamar: “Sou a alma do mundo!”. Como já o fizera nos livros anteriores, sólidas peças de uma coerente engrenagem signíca, Luís Augusto Cassas concebe a poesia como um projeto epistemológico holístico, pródigo em conciliar os contrários e promover uma espécie de fraternidade enaltecida do espírito, a já decantada síntese cosmogônica de tudo, expressão com a qual, em ensaio anterior, intentei captar a nervura essen- ▶



"A poesia de Luís Augusto Cassas acolhe a vida como ela é: transida entre a luz e a sombra, a morte e a ressurreição..."

► cial da poesia do criador de *A República dos Becos*.

Desconhecendo fronteiras e apagando geografias setorizadas, a poesia de Luís Augusto Cassas se quer abrigo da complexidade do mundo, pautada por vasta e tenebrosa unidade, conforme aludiu Charles Baudelaire no seu famoso poema "Correspondências". Todo o livro do arguto poeta maranhense está atravessado por esse sentimento de percepção totalizadora do universo. O poema "O protocolo" emblematiza bem esse percurso narrativo próprio de quem, aberto e desdogmatizado, contracena com o céu e com a terra; com a ciência e com o sagrado; com o espírito e com o corpo, numa modalidade manifestativa de barroquismo moderno, feito de aceitação serena das realidades aparentemente opostas, e sem os parâmetros de conflituosidade que impregnaram a dualística estética do seiscentismo.

O grande poeta, tradutor e refinado ensaísta José Paulo Paes, certa feita afirmou que a cada invenção da tecnologia era necessário que correspondesse o surgimento de um poeta, sendo esse absolutamente indispensável para o equilíbrio de um mundo profundamente desequilibrado. É radicado na reflexão sobre a imperiosa ne-

cessidade do poeta em "tempo de esgotamento de utopia", que Luís Augusto Cassas compõe a sua metapoética horlderliana.

Como Manuel Bandeira, Luís Augusto Cassas sabe que tudo, no coração da existência, é bafejado pelo sopro da impermanência, daí o seu anelo pela "delícia de sentir as coisas mais simples". Destaco, aqui, o belíssimo poema "Brasão de Armas", no qual à epicidade do título contrapõe-se a cotidianeidade da vida que, irreprimível, flui no transcórre das horas. A dicção metapoética reitera-se no novo livro de Luís Augusto Cassas, não como o insuportável cacoete que perpassa certas páginas da lírica nacional, mas, sim, como um indesejável índice de quem, verdadeiramente, banha-se nas águas da poesia e no oceano das palavras, dos quais emerge sumamente reno-

vado, pronto para recomeçar, todos os dias, a feroz e, ao mesmo tempo, fascinante batalha da existência.

Nada tendo de mera engenhosidade verbal, antes forjada no cadinho estreito da experiência mais acendrada e do sofrimento mais efetivo, a poesia de Luís Augusto Cassas, embora sempre atenta às estridências da rua e das cidades, ancora no porto da interioridade mais indevassável, das regiões íntimas do espírito, nas quais, antes da palavra, é no cultivo do silêncio profundo que brota a sabedoria de que o poeta se vale para a contínua ascense do seu ser, plantado na terra, mas portador de irresistível ânsia de infinito e sede de eternidade. Tem-se, aqui, a voz interior que "vem da raiz do ser e movimenta bilhões de estrelas que banham a minha poesia".

Imantada por um saber de experiências feito, como preconizava Camões, a poesia de Luís Augusto Cassas acolhe a vida como ela é: transida entre a luz e a sombra, a morte e a ressurreição, fazendo desses contrários não um estuário de realidades inconciliáveis, mas sim um território de complexidades absolutamente inseparáveis.

Metafísico e coloquial, sacro e terrenal, mas, acima de tudo, humano, demasiadamente humano, Luís Augusto Cassas é um poeta em tempo integral, para quem a vida e a arte são dimensões distintas, mas rigorosamente interdependentes, face, contraface e multiface do fascinante e indecifrável mistério do existir. ◀

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



O protagonista de *O Cidadão Ilustre* é o ator Oscar Martínez (centro), no papel do escritor Daniel Mantovani

cinema

O Cidadão Ilustre – Solo a Salas!

Ana Adelaide Peixoto
Especial para o *Correio das Artes*

Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo está no visível, não no invisível.

(Oscar Wilde)

Uma casa nos envolve em seu útero, uma outra nos protege do mundo.

(Gonzaga Rodrigues)

A crítica aplaudiu o filme *O Cidadão Ilustre* dizendo que: "... Se já é lugar comum elogiar a qualidade dos roteiros argentinos, é preciso abrir um capítulo específico para tratar de *O Cidadão Ilustre*. Exibido no Festival de Veneza 2016, onde saiu com o prêmio de melhor ator, o novo longa-metragem dirigido pela dupla Mariano Cohn e Gastón Duprat (*O Homem ao Lado*) é, ao mesmo tempo, incômodo, instigante e universal.

Mas, expandindo o resumo da crítica, eu diria: O

artista Magritte questionou a representação com seu famoso quadro do cachimbo – "Isto não é um cachimbo!". E as teorias pós-modernas expõem o fazer das artes e as perguntas que até então ficavam escondidas para criar a ilusão da verdade. O dissecar do *making off*, já não nos engana que Ketchup é sangue. O autor também não mais permaneceu no lugar de criador único, e a atividade de Ler passou a ser sinônimo de ação, de criação de algo novo tanto no plano do estético quanto político. "Virar-se para dentro", este tem sido outro paradoxo pós-moderno. A questão da auto referência e a capacidade de se referir a si próprio. Buscar as perguntas sobre o fazer artístico/literário, estão incluídas nesses novos modos de Ler e de Fazer. *O Cidadão Ilustre* se insere nessa estética, bem como *Animais Noturnos* (Tom Ford, 2016), que também fez uso dessa manipulação com o espectador, misturando livro, filme, enredo, leitura, representação, e toda a manipulação que os que escrevem histórias podem fazer com o espectador/leitor.

O Cidadão Ilustre começa com um Prólogo: o personagem/escritor ganhador do Nobel de Literatura, pensando sobre a morte do autor. Não o texto de Roland Barthes ou Foucault, mas diz ele ▶

► que, se um autor é uma unanimidade para ganhar esse prêmio, já não está no abismo da criação, ou sob a falta de domínio daquilo que o desconserta como artista. Claro que se trata de um paradoxo existencial e concreto, mas que ao final ele vai sim ser ovacionado pelo feito. No seu discurso de agradecimento, questiona a canonização, o sucesso, e para que servem os prêmios.

Em seguida, um flamingo aparece morto num lago, enquanto Daniel Mantovani corre no parque. Pássaro esse que simbolicamente antecipa o desfecho do enredo, uma vez que o flamingo é o símbolo da luz, ou do atravessar as trevas em busca da luz.

Dentre os temas abordados, dois me chamam atenção: O primeiro, sobre a arte de contar histórias, arte essa que remonta aos tempos primórdios. E na trama, temos uma cena ao redor da fogueira onde Daniel conta uma história para um espectador atento e surpreso, seu desastroso motorista, que mais parece um budista desatento, que faz das folhas do seu romance, um maço para outros fins nada literários.

E durante todo o filme perguntas entrecortam as palestras do escritor como também costuram os enredos que vagueiam entre o real e o ficcional. Perguntas como: O poder e o que seja Arte? Literatura? Personagem? O que é autobiográfico? A verdade x realidade x Ficção? O real? O que é um artista? Qual sua intenção? O que é ser escritor? Por que e sobre o que se escreve? O lugar do autor? O que é Cultura? O poder da Língua? O que é interpretação?

O artista? Rejeita o mundo como ele é! Tem que interpelar e sacudir! E é egocêntrico, narcisista, auto referencial e vaidoso.

Os personagens? Podem subir e descer do trem, como tão bem descreveu Virginia Woolf, em seu ensaio – “Mr. Bennet and Mrs. Brown”. E. M. Forster, na época, comentou que ela não entendia nada de personagem! O poeta? Um fingidor (finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente - Fernando Pessoa). A miséria humana? Da paralisia geral dos insanos! Um escritor? Tem que ter algo a dizer! Qual a sua intenção? Levantar um sopro, uma releitura.



Mariano Cohn e Gastón Duprat, dupla diretora de *O Cidadão Ilustre*

O Nobel? Faz você virar estátua! A cultura? É indestrutível e não precisa de promoção ou defesa ou subsídios. A simplicidade? O mais difícil. É subversiva! E possui uma generosidade artística!

A morte? Achata, ordena. O fim? Um artifício estético! A realidade? Não existe. E pode superar a ficção. Uma cicatriz? Pode ou não ser uma cicatriz! Uma queda, um arranhão ou um tiro? Ou uma ferida narcísica!

Com tantas perguntas, escreveríamos um tratado. Mas o filme tenta responder à quase todas elas. Cabe a nós espectadores saber e pensar sobre as respostas. Uma aula!

Uma outra questão no filme, e para mim o enredo maior, mas que também se entrelaça com os tantos questionamentos literários que o filme faz, é a questão do exílio voluntário e do pertencimento. O que é um lugar na vida de alguém? De que forma ele sim, fica feito uma cicatriz, uma tatuagem marcada para sempre na vida. E o passado? De que forma ele nos persegue vida afora?

Questão recorrente em nossas vidas, e também na dos escritores. Se tomarmos os escritores britânicos James Joyce, Samuel Beckett e D. H. Lawrence, mas principalmente Joyce, ficaram marcados pelos lugares de origem. Joyce, crítico voraz da apatia e passividade irlandesa, tentou escapar a vida toda da Irlanda, e só conseguiu escrever e cantar sobre a sua terra dos Celtas. Basta conferir os *Dublinenses* com toda a história, a geografia, a religião, a política e a subjetividade da paralisia daquele povo. Mais es-

pecificamente o conto “Evelyn”, que ao contrário de Daniel, não consegue fugir para a Argentina! Fazendo o caminho contrário do *Cidadão*, permanece paralisada a um senso de dever mesquinho de uma mentalidade aprisionada à moral e aos preceitos familiares.

Na vida de uma cidade, há os que partem e os que ficam. Os que ficam, normalmente não perdoam os que partem. Julgam traição/Judas e consideram o exílio voluntário um dar as costas à terra natal. Sentimentos como o ressentimento, mágoa e rancor invadem tanto os que ficam quanto os que partem. Por motivos diferentes. Os que partem têm sempre os seus motivos de rejeição. E os que ficam não perdoam o atravessar das fronteiras e o sucesso conquistado em outras terras.

No tema do pertencimento e da volta à casa, um sentimento urgente explode diante do marasmo da província, a raiva colonial/colonizada! que surge ressentida em muitos momentos quando da referência à Espanha, sua cultura, seus prêmios e seu lugar de supremacia à Argentina. Em um dos momentos cruciais desse enfrentamento com o Presidente da Associação dos Artistas Plásticos esse lhe agride ferozmente dizendo: “Como ousa nos retratar assim?; Sr. Bufão dos Europeus! Que fatura em Euros!”, num claro despeito à terra estrangeira e ao



O que é um lugar na vida de alguém? Eis um dos questionamentos de O Cidadão Ilustre

▶ sucesso além-mares. Tão nosso tudo isso! O maestro Tom Jobim já falava da agressão que sofria e do ressentimento por morar e fazer sucesso em Nova York. Somos todos província!

... Mas a realidade supera a ficção, porque Daniel dá-se conta que é exatamente assim, só aprendeu a fingir para si ao longo dos anos. Assim, ele questiona sua literatura em pequenos gestos em um hotel que mais parece ter saído de um filme romeno. Gradativamente, muda seus princípios ao começar a ter sonhos-epifania. Aceita as solenidades demasiadamente orgulhosas, rústicas, "patéticas", óbvias, caricatas, "ignorantes", "imbecis" e simbólicas; e de forma conivente com frases oportunas e politicamente sociais, agradece a uma imponente estátua-homenagem, deixando de lado o habitual rebate veemente, agressivo, vaidoso, pressionado, perseguido, hostil, cruel, malvado. Sim, "a realidade não existe".

O *Cidadão Ilustre* assim como o livro homônimo, objeto desse labirinto metalinguístico, é dividido em 5 capítulos: O Convite, Salas, Irene, Vulcão, A Caçada. Pra depois voltarmos ao Epílogo que conclui o filme, o livro, e o Prólogo.

O primeiro, O Convite. Temos Daniel em sua casa cinza e aséptica em Barcelona, a recusar todos os convites, entediado com a vida e parece que com a literatura também. Observamos o escritor e suas circunstâncias, para depois ter o aceite a voltar à sua terra e receber um prêmio. Parece que aquela espera já estava escrita e predestinada. O orgulho e a excitação da volta. Solo em Salas! Daniel passou 40 anos sem voltar à Salas. Explica que, voltou antes, mas sem um corpo, um voltar como num filme. E agora

foi convidado a receber o título de Cidadão Ilustre. A princípio nega voltar. Logo ele, que não foi perdoado por faltar ao enterro do pai, e por isso julgado, assim também como o personagem de *O Estrangeiro* – Albert Camus, que não chorou no enterro da mãe. Situações simbólicas e imperdoáveis quando não cumpridas. Pai e Mãe – sagrados são!

O segundo capítulo, Salas. E toda a quietude e o marasmo da província. Como não lembrar de um filme uruguaio, *Whisky* (2004, Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll), e o homem comum. "Whisky", palavra mágica para o sorriso das fotos a serem tiradas mais tarde. A câmera nos apresenta à cidade e seus habitantes, assim como Daniel o faz nos seus livros. Salas é uma província. E Daniel quando lá volta, perambula como um flâneur pelas ruas da pequena cidade. Sentimos a lentidão e o silêncio daquele lugar. Bicicletas estacionadas sem pressa; latidos de cachorros vira latas; gente na calçada; gente que o segue para tirar *selfies*; um que pede um trocado fazendo seus malabarismos; um outro que lhe oferece um trago do chimarrão. E Daniel é posto à prova do proselitismo provinciano: andar no carro de bombeiros com pompas e circunstâncias, assim como outros ilustres: Maradona, Messi e o Papa! Receber comendas da Miss Cidade; inaugurar estátuas (que ironicamente ele menciona como uma conquista do Nobel!); dar palestras para públicos atônitos de ignorância e é ofendido mortalmente pelas autoridades

locais, que não se submetem ao gosto daquele que partiu para a Europa e para a metrópole.

O terceiro capítulo, Irene. O amor juvenil. O sofrimento dela da separação. O re-arrumar dos sentimentos. O cinismo dele frente ao conformismo dela. E as respostas que ele lhe dá sobre o ato de escrever. "Escrevo por não ter saída!". Clarice Lispector também já havia dito que escrevia porque não sabia fazer mais nada!

Na sua volta, Daniel reencontra amigos de infância, mas que lhe olham com inveja e desconfiança: sua primeira professora; antigos vizinhos e a sua namorada, hoje casada com seu melhor amigo, que lhe exhibe como troféu até maior e mais importante que o Nobel, afinal é com ele que ela vai pra cama todas as noites há 30 anos. Esfrega-lhe na cara solenemente, Antonio, durante um jantar de boas-vindas. Irene se acomodou e diz que tem uma vida agradável. Adjetivo prontamente contestado por Daniel. E tem uma filha, Jovita, que se veste e se comporta como puta (não se sabe bem o que seria isso?), para fugir do destino da mãe. Antonio, orgulhosa e ironicamente, lhe serve cabeças de cordeiros na bandeja (na verdade três!), antecipando assim algum tipo de sacrifício e derramamento de sangue, já que, o cordeiro, é um símbolo de sacrifício e da vitória às forças do mal! Um símbolo e uma imagem grotesca nesse brincar de antecipar a realidade. O sonho que se acorda. Antonio, "come" as putas do cabaré – *Vulcão* (que nomeia o penúltimo capítulo); dança caraque; briga; grita; é glutão e caça javali. Javali esse que simboliza "força selvagem e destruidora quando contrariada nos afetos". Nada mais pertinente. Sim! E se fantasia de porco, animal que se diferencia do ser humano, simplesmente porque não sabe que é porco – assim diz o personagem de Selton Melo no seu último filme – *O filme da minha vida*. Se considerarmos que, o porco é o "símbolo da ignorância, da gula e da luxúria", também nada mais apropriado a Antonio, ter o focinho do bicho. Antonio é truculento, cruel na ignorância, e entrega as cabeças de cordeiro lambendo os beiços, e se lambuzando literalmente da puta oriental no *Vulcão*, e discorre sobre o respeito da

▶ vida familiar e as aventuras ocasionais com cada uma daquelas mulheres, que conhece a dedo, literalmente também.

O quarto capítulo, Vulcão. Lugar dos prazeres e onde Antonio, dança e bebe. Daniel se encabula. Aquela expressão explícita de aventura, sem pudores, por certo toca ainda o instinto de Daniel (como na cena que descreve a visita de uma jovem ao seu quarto de hotel), mas que nesse lugar, o seu vulcão particular está longe de explodir em larvas.

E o quinto e último capítulo, A Caçada. Javalis, porcos, focinhos, homens, tiros, fugas, se misturam num desfecho surpreendente e assustador. Até onde vai a brutalidade humana? Uma epifania se mistura à uma morte, não uma morte física, qualquer, mas uma morte do passado, do retorno, e de qualquer pensamento racional e verossímil sobre toda e qualquer volta, ou partida de um lugar e seus personagens.

Depois dos Capítulos, a estrutura do filme conclui com um Epílogo, mas não tanto... uma volta à realidade dos prêmios, dos livros, e da fogueira das vaidades dos artistas. Sim somos todos movidos à vaidade. Mas os artistas mais! E um desfecho em aberto... como mais uma das estratégias das narrativas/fílmicas (pós)modernas faz questão de utilizar.

Quando assisti o filme pela primeira vez, e na segunda também, lembrei muito de João Pessoa e no finalzinho dos anos 60 e 70. Aqueles que iam embora, ou os que vinham por aqui, e toda a desconfiança que causava na juventude transviada da Lagoa. As arbitrariedades loucas diante do que vinha de fora, a não aceitação das mudanças, a glória da estagnação e o ódio por aqueles que rompiam a barreira da província e dos costumes. Uma intolerância gigante disfarçada de inocência perdida nas casinhas, barbeiros, lojinhas e mansidão de um lugar qualquer no mapa.

Dentre tantas cenas esplêndidas de conteúdo e de sarcasmos, uma eu destacaria, a do concurso de pintura, para o qual Daniel foi convidado a ser júri. Ele desclassifica todas as telas esdrúxulas. Mas somente uma, justamente a mais pobre de técnica, ele elege como ganhadora. Um acinte para



Andrea Frigerio (Irene, o amor juvenil de Mantovani) e Oscar Martinez

todas as autoridades. Mais ainda para o tal presidente da Associação, e autoridade máxima das tintas. E essa escolha se dá, ironicamente, pelo avesso da tela. Novamente numa referência explícita do deslocamento de um objeto para significar outro.

O filme termina com a imagem recorrente do flamingo morto no lago, numa clara colagem com a mesma imagem do início do filme, e sim, mais ainda numa clara referência à travessia das sombras à luz. Se é assim, Daniel teve a sua epifania na volta à Salas onde percorreu o inferno de Dante, pagando com a própria consciência dessa sombra e dessa luz. Ou terá sido uma página? Mas que, ainda teve tempo de pensar-se como um herói (que ainda não morreu) e na morte, essa estranha que achata e que ordena!

O fim do filme é distendido: Final de livro x final de filme, numa clara brincadeira de manipulação ao leitor/espectador. Num desses, o artista, ressurgue na tela e na história, fisicamente vestido de forma fashion e glorioso, tagarela e animado, discorre sobre as agruras da interpretação (talvez inspirado em Susan Sontag e sua *Contra interpretação*). E mostra uma cicatriz no corpo, como uma marca da verdade, mais uma verdade múltipla e esquiva, e a resposta? Um dever de casa para o público ali presente e também para nós, espectadores do filme. A única relação com o seu passado, e quem sabe, com a possível

verdade, seria a florzinha amarela que ele trás na lapela, flor essa que pegou no túmulo dos pais, e que, por um sopro, nos leva novamente a pensar a realidade, a ficção, a literatura, e todas as outras perguntas de que o filme propõe.

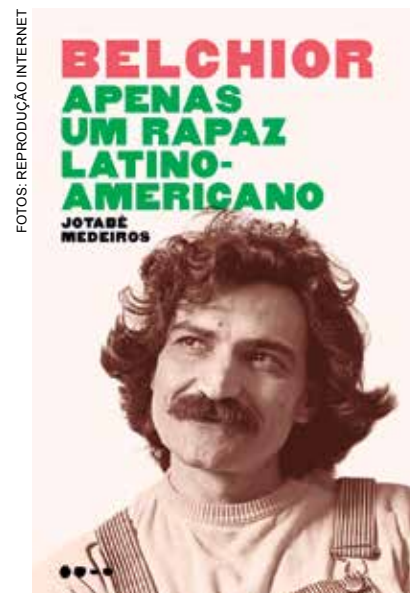
... O Cidadão Ilustre é uma ode à humanização, tentando pelo confronto não-imune, um religamento à raiz, às motivações passionais, à emoção natural que precede a técnica. Um filme que disseca a alma humana em suas contradições, medos ao fracasso, proteções. Cada um defende-se como pode. Cada um usa a arma que possui mais próxima. Nenhum lado está certo. São anjos e demônios convivendo dentro de um ser com múltiplas sensações e reações.

E o escritor? - feito de lápis, papel e vaidade! ❖

Ana Adelaide Peixoto Tavares é escritora, doutora em Teoria da Literatura (UFPE) e professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Escreve crônicas no wscom.com.br e nas mídias sociais. Publicou *Brincos, pra que te quero?* e *De paisagens e de outras tardes* (crônicas, 2016). Mora em João Pessoa (PB).

A FUGA DE
UM BIOGRAFADO:
Grandezas
e misérias

DE UM PERFIL BIOGRÁFICO DE BELCHIOR



Bruno Gaudêncio
Especial para o *Correio das Artes*

PRIMEIRAS INCURSÕES

É grande o interesse do público por biografias de nomes da música popular brasileira. Anualmente dezenas de narrativas desta natureza são publicadas. Caetano Veloso, Elis Regina, Renato Russo, Maysa, são alguns dos ícones da MPB que já ganharam na última década biografias amplas ou compactas, relatando trajetórias pessoais e profissionais, satisfazendo ou não seus fãs e pesquisadores com curiosidades, interpretações e polêmicas. Belchior, até pouco tempo era uma exceção neste sentido, porém, celebramos a mudança desse cenário no mesmo ano da morte do cearense, com a publicação do perfil biográfico *Belchior: Apenas um rapaz latino-americano*, lançado pela recém-criada Editora Todavia, de São Paulo, da autoria do jornalista e crítico musical paraibano Jotabê Medeiros.

Entretanto, o que temos não é propriamente uma biografia, e sim um perfil, ou seja, um *livro-reportagem*, produzido segundo as técnicas do jornalismo investigativo e até certo ponto literário. O autor, Jotabê Medeiros, jornalista conceituado no campo cultural brasileiro, que teve passagens significativas como repórter pela *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, a *CNT/Gazeta* e a *Veja São Paulo*, e que atualmente é editor de cultura da revista *Carta Capital*, empreendeu uma narrativa jornalística *estendida* para o livro, naquilo que o pesquisador Edvaldo Pereira Lima chama de *livro-reportagem - perfil*, no qual o jornalista “procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personalidade anônima que, tornar-se de interesse”.

Nascido em 1962, na cidade de Sumé, Paraíba, autor do livro *O Bisbilhoteiro das Galáxias* (Lazuli, 2015), Jotabê Medeiros, explora toda sua experiência de repórter da área cultural, em especial da música, para apresentar aos seus leitores a figura dinâmica, polêmica e fugidia de Belchior, através de entrevistas com sujeitos que conheceram em algum momento da vida o seu personagem ou em entrevistas e depoimentos do próprio Belchior em periódicos na imprensa brasileira. O resultado é uma narrativa biográfica que oscila entre o aquilo que considero como *suas grandezas e as suas misérias*, dentro de um gênero complexo e híbrido como é a narrativa biográfica.

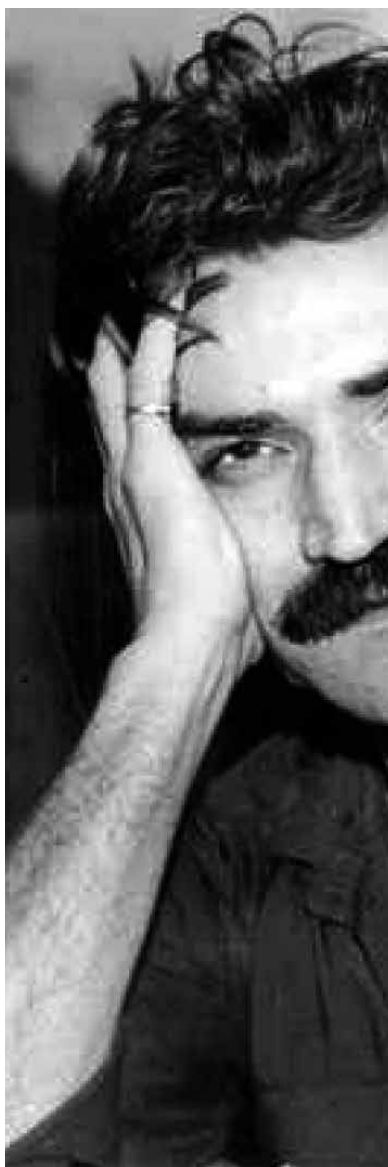
Jotabê Medeiros,
explora toda
sua experiência
de repórter da
área cultural,
em especial da
música, para
apresentar aos
seus leitores a
figura (...) de
Belchior.

GRAN DEZAS

Dentro de sua experiência enquanto repórter especializado em música, Jotabê Medeiros construiu um perfil de Belchior de narrativa clara, leve, atraente e muitas vezes descontraída. Eu diria até informal, pois seus termos recaem quase sempre por certo coloquialismo. Os capítulos foram bem organizados, ágeis e curtos, trazendo um “espírito de síntese”, que chama atenção no nível de elaboração. Uma leitura, portanto, agradável e fluída.

O grande mérito do perfil construído por Jotabê Medeiros foi sua intenção de “desmistificar o personagem Belchior”, aludindo à sua personalidade criativa e inconstante. Em certo momento o biógrafo assevera que o cantor “alimentava o seu mito com talento”. E mais, em cadeias bem pinçadas, o narrador explora bem como o seu personagem foi em diversos momentos criando uma espécie de *mítologia de si* - a exemplo do caso em que ele inventou o seu próprio nome, durante entrevistas na mídia. Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes na verdade nunca existiu. O cantor foi registrado apenas como Antônio Carlos Belchior. Uma descoberta que esclarece bem sobre o personagem complexo e inventivo que foi o autor de *Alucinação*.

Diferentemente de tantos outros biógrafos-jornalistas atuantes no Brasil, a exemplo dos ‘badalados’ Ruy Castro e Fernando Morais, Jotabê Medeiros não cai naquilo que o sociólogo francês Pierre Bourdieu chamou de *ilusão biográfica*, onde o biografado é visto de uma maneira determinista, criando uma utopia da linearidade e da coerência do indivíduo. Jotabê Medeiros vai mostrando como Belchior se forma aos poucos enquanto músico - seu interesse inicial por literatura e filosofia e como uma rede de



No livro, Jotabê Medeiros teve a intenção de “desmistificar o personagem Belchior” (foto)

amizades foi influenciando suas opções ao longo de sua formação cultural. Em certo momento, ao citar Fausto Nilo, compositor cearense, amigo de Belchior, Jotabê Medeiros afirma: “Nem Belchior nem Fausto tinham a música como meta àquela altura, mas compartilhavam o fascínio pela literatura”.

Aliás, ainda sobre os méritos do perfil em si, graças ao seu faro de repórter, Jotabê Medeiros conseguiu informações muito

relevantes sobre o personagem, graças às escolhas de suas entrevistas, entre produtores, músicos, parentes, amigos, amantes, fãs. A lista é caprichada, mas infelizmente não se encontra organizada no final do livro, para que os mais interessados no tema pudessem consultar e compreender melhor a rede de informantes reconstituída pelo biógrafo.

Dentre estes entrevistados, se destacam aqueles que possibilitaram construir o universo cultural da cidade de Fortaleza, nos anos 1960 e 1970. Jotabê Medeiros conseguiu demonstrar muito bem que Belchior foi contagiado por um cenário rico do ponto de vista artístico, com personagens e círculos intelectuais que o influenciaram, entre filósofos, compositores, artistas. Período de efervescência, quando Augusto Pontes - espécie de guru de sua geração - e jovens universitários como Fagner, Rodger, Fausto Nilo e Jorge Mello, entre tantos outros, começaram a atuar. Uma Fortaleza rica em festivais universitários de música e de bares que abriam espaço para novos talentos, como o *Bar do Anísio*, em um contexto de resistência à ditadura militar no Brasil. No mesmo sentido temos o capítulo sobre o período em que Belchior estudou na ordem dos capuchinhos, em Guaramiranga, no Ceará, do qual o biógrafo evidencia toda a bagagem cultural que o futuro cantor e compositor constituiu, nos seus estudos sobre filosofia, teologia, latim e grego.

Ainda devo destacar os trechos em diferentes momentos do perfil, em que Jotabê Medeiros explora as dificuldades de Belchior no Rio de Janeiro e São Paulo, na luta para se afirmar como cantor e compositor. A fome, as humilhações e a corrida por oportunidades em busca de uma carreira musical. O leitor se impressiona com estas dificuldades e os auxílios que recebeu como na abertura para o mercado fonográfico possibilitada por Elis Regina, que gravou duas das

► suas grandes canções dos anos 1970: “Velha roupa colorida” e “Apenas um rapaz latino-americano”. Apesar de que o autor nos apresenta um novo dado, o sucesso em 1975 de “Paralelas” na voz da cantora Vanuza, informação desconhecida até o momento do grande público.

Jotabê Medeiros não esconde a sua empolgação em falar sobre o disco *Alucinação*, lançado em 1976, no qual o leitor consegue descobrir maravilhosos detalhes sobre como foi escolhido o repertório, as rejeições iniciais na gravadora, os músicos, os arranjos, ou seja, os chamados bastidores da gravação do melhor disco de Belchior.

Outro mérito da obra é desvendar e dar pistas de como as chamadas “afinidades eletivas” de Belchior foram se formando, em especial com o cantor Bob Dylan - no âmbito da música - e Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto - na literatura. No que se refere à própria estética musical de Belchior, Jotabê Medeiros expressa bem o lado inventivo do seu personagem, a postura de novidade que ele criou já no seu primeiro disco, *Mote e Glosa* (1974), a busca por uma saída pós-tropicalista, bem como o seu olhar libertário, hedonista e até certo ponto anarquista.

No que se refere aos distanciamentos e as aproximações no quadro da música popular brasileira, não deixa de chamar atenção a forma como Jotabê Medeiros constrói a relação complexa de amizade/animosidade entre Belchior e Fagner, dois expoentes da mesma geração. O biógrafo descreve diversas situações diferentes em que ambos são parceiros ou rivais, que vão desde a composição “Mucuripe” - eternizada na voz de Roberto Carlos - até agressões verbais e físicas entre os dois futuros astros em situações banais. Em certo momento Fagner é visto como um vilão, aspecto que considero polêmico no perfil.

Ainda sobre distanciamentos

e aproximações, Jotabê Medeiros não cai no jogo forçado (muitas vezes pelo senso comum), na aparente rivalidade entre os cantores Belchior e Caetano Veloso, demonstrando que ambos nunca foram amigos, mas muito menos inimigos - pelo contrário, o que houve foi um conjunto de divergências estéticas que foram expressas em canções de ordem polêmica, principalmente por parte de Belchior, que em algumas situações expressou sua admiração pelo baiano, considerado por ele o grande compositor da música brasileira da sua geração.

Outros aspectos também são muito bem construídos por Jotabê Medeiros, como a amizade com Jorge Mello, cantor e parceiro empresarial - e principal colaborador do projeto biográfico do paraibano. Destaca as parcerias com Francisco Casaverde e Gracco e as relações de proximidade e distanciamento com a esposa, companheiras e os filhos ao longo dos anos. Chama atenção a delicadeza e o aspecto não moralista do biógrafo ao expressar a relação de Belchior com sua esposa e filhos.

Destaco por último as tramas misteriosas reconstituídas pelo biógrafo no caso do desaparecimento de Belchior, que alçaram o cantor à figura de mito de uma geração. Nestes dez anos de supressão da vida pública, as lacunas continuam enormes. Porém, neste esforço incomum, Jotabê Medeiros conseguiu sim, dentro dos seus limites e possibilidades, reconstituir os jogos de sumiços do cantor e dar caminhos interpretativos sobre o caso, apesar de cair em certo julgamento moral de Edna Prometheu.

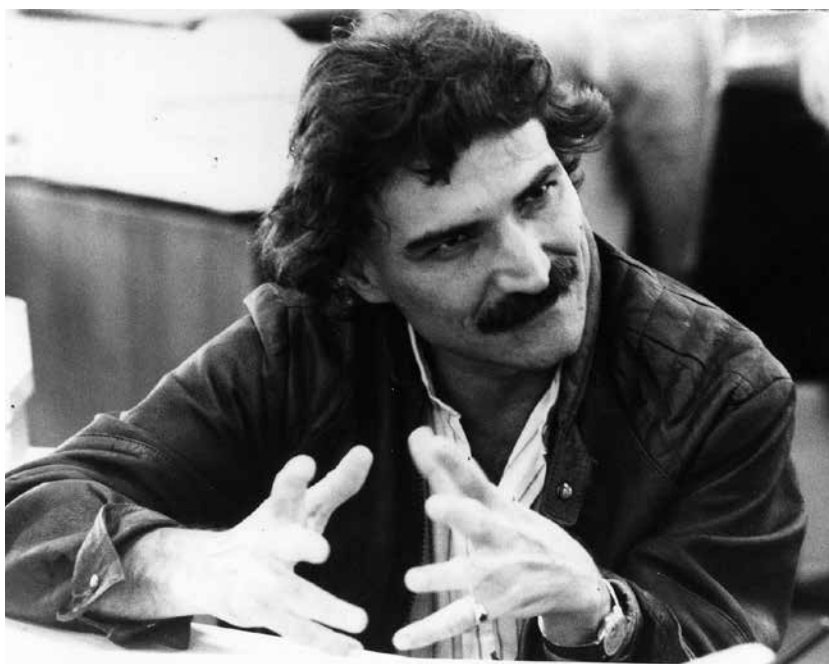
Fonte permanente de consulta para qualquer pesquisador e fã da obra de Belchior, *Belchior: Apenas um rapaz latino-americano* é uma impactante revelação sobre a vida e a obra de Belchior. Uma parcela significativa de fãs de Belchior - não tenho dúvida - ficou contente com o resultado geral da obra.



MISÉRIAS

Para um leitor mais atento e exigente, o perfil *Belchior: Apenas um rapaz latino-americano* pode ser considerado uma narrativa limitada e frágil. De pouca profundidade e narrativa escorregadia, até desleixada em alguns trechos. Em certos momentos é possível pensar que Jotabê Medeiros escreveu de maneira rápida e descompromissada. Pressa essa típica das exigências das redações dos jornais. É possível identificar em alguns momentos frases soltas, parágrafos desorganizados.

Porém, acredito que a principal limitação do perfil em questão está relacionada à pesquisa bibliográfica/documental. Investindo muito no depoimento oral, que realmente enriqueceu bastante a narrativa, o biógrafo não demonstrou recursos para empreender pesquisas mais densas sobre a obra de Belchior, ficando no nível apenas impressionista e descritivo. O autor não utiliza em quase nenhum momento algumas pesquisas sobre Belchior produzidas nos últimos anos no Brasil. Não compreendo, por exemplo, como o autor não explorou devidamente o trabalho de fôlego da pesquisadora Josely Teixeira Carlos, intitulada *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*, apresentada como tese de doutorado em Linguística pela Universidade de São Paulo (USP), em 2014. Apesar de citá-la na bibliografia, Jotabê Medeiros quase que despreza as reflexões deste trabalho, que considero o



A ênfase do biógrafo se dá nos três primeiros discos de Belchior: Mote e Glosa (1974), Alucinação (1976) e Coração Selvagem (1977)

► mais profundo e bem elaborado sobre o cantor cearense no Brasil até o momento. Não apenas a tese, mas a dissertação de Josely Teixeira Carlos, também não aludida, intitulada *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior*, apresentada em 2007, no Mestrado em Linguística na Universidade Federal do Ceará (UFCE). Sem citar outros trabalhos facilmente encontrados na internet, em revistas acadêmicas, como os estudos de Bruno Rodrigues Costa, sobre Belchior e o cancionário cearense nos anos 1960 e 1970.

Mesmo tendo as entrevistas como ponto mais rico das fontes do seu trabalho de construção biográfica, em alguns momentos os entrevistados não aparecem identificados, numa tessitura escorregadia de falas que ao mesmo tempo envolve e confunde o leitor. Em alguns momentos o autor faz questão de enfatizar suas *imprecisões ou subentendidos*, como, por exemplo, ao citar a forma em que capuchinhos cortavam seus cabelos: “cortavam o cabelo tipo ‘tigelinha’ (o que facilitou o contato com os índios, contam historiadores)”. Fiquei curioso em saber quais historiadores são estes. Ou em outro trecho quando escreve: “Chico Buarque tem a capacidade de se investir das personas femininas como se se tornasse uma suave projeção holográfica, o que um ensaísta chamou de ‘lírica tra-

vestida”. Quem seria este ensaísta? Haveria tanta necessidade de omitir tais nomes?

Um dos pontos mais frágeis da narrativa biográfica de Jotabê Medeiros se refere realmente ao tratamento da obra de Belchior. Isso fica muito claro quando o autor não investe na discografia do compositor cearense, feita de maneira tímida, omitindo inclusive informações sobre os diversos compactos que o cantor lançou entre os anos de 1971 e 1982. Quando apresenta uma tabela no final do livro com a discografia, são meras seis páginas dedicadas, contendo apenas dados sobre o título, o formato, a gravadora e o ano. O interessante deste tipo de perfil, feito principalmente para fãs, era uma lista das canções. A impressão que fica é que o biógrafo ficou preso a versões mais populares da sua obra, coletâneas e antologias, não avaliando plenamente os seus discos autorais.

Quando vai apresentar os discos e as canções Jotabê Medeiros centra na descrição, e em alguns casos faz simples análises. E quando ensaia uma

análise vai perdendo o fôlego, principalmente a partir do disco *Todos os Sentidos*. São poucas ênfases, mínimas análises. Mesmo explorando a identidade de Belchior como artista plástico no final do perfil, Jotabê Medeiros pouco esforça-se para analisar as capas, encartes e contracapas dos discos, que contêm uma riqueza visual e simbólica para sua obra. A ênfase do biógrafo se dá nos três primeiros discos de Belchior: *Mote e Glosa* (1974), *Alucinação* (1976) e *Coração Selvagem* (1977), considerado por ele as mais significativas obras do cantor cearense. Para o último disco autoral *Bahiuno* (1993), tão representativo, pouco ou nada é referenciado, muito menos analisado.

Por fim, compreendo que mais do que se mostrar para o seu o biografado (Belchior), o biógrafo (Jotabê Medeiros) não conseguiu dar conta do seu personagem. Isso porque, Belchior conseguiu se esconder do seu biógrafo, não apenas nos seus dez últimos anos de vida, mas durante toda sua vida. Ou seja, entendo que Belchior fugiu do seu biógrafo a todo o momento, mesmo no processo de pesquisa, e Jotabê Medeiros brigou com todas as forças à procura de rastros, para dar visibilidade a seu personagem. Conseguiu em parte. Se pelo menos tivesse se esforçado em destacar a obra do cearense, com uma pesquisa mais séria, talvez tivesse conseguido um maior êxito.

Jotabê Medeiros chegou a afirmar em determinado momento do seu livro que “Belchior foi construindo uma biografia movediça, difícil de equalizar”. Tal frase expressa bem esta queda de braços entre biógrafo/biografado. Entendo que em outro momento o mesmo Jotabê Medeiros escreveu: “O gênero biográfico não é o meu preferido”. Isso talvez - digo talvez - explique a fragilidade da obra em algumas passagens. ■

Bruno Gaudêncio é escritor e historiador. Natural de Campina Grande (PB), onde reside, é autor de diversos livros, entre coletâneas de poemas, contos, ensaios e roteiros biográficos em quadrinhos.

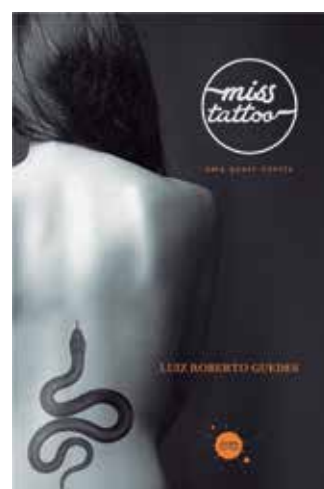


Histórias

TESTEMUNHAM metamorfoses de um país

Ronaldo Cagiano

Especial para o *Correio das Artes*



Luiz Roberto Guedes lança a "quase novela" *Miss Tattoo* pela Editora Jovens Escribas (RN)

Dos quinze contos que compõem o volume *Miss Tattoo – Uma quase novela* (Editora Jovens Escribas, Rio Grande do Norte, 148 páginas), de Luiz Roberto Guedes, poeta, ficcionista e letrista de músicas (as quais assina como Paulo Flexa), emergem várias leituras, que encampam miradas sociais, políticas e éticas sobre uma época. Porém todas culminam numa visão significativa, que diz respeito ao espelho ou testemunho dos fatos, diatribes e idiosincrasias de toda uma geração, justamente aquela que se formou durante os anos de eferescência dos movimentos de resistência e liberação (políticos, musicais e sexuais) e o período nefasto da ditadura militar, em que o chumbo e os coturnos levaram-nos à derrocada de uma descida anticivilizatória e o homem, sobretudo no caldeirão dos grandes centros urbanos, teve seu protagonismo em suas ações e re(l)ações, com suas histórias especulares de um atípico *brazilian way of life*.

Os personagens de Luiz Roberto Guedes transitam por terrenos em que o desejo de enfrentamento e dissolução (ou escalona-

Os personagens de Luiz Roberto Guedes vivem na corda bamba, num beco-sem-saídas; experimentando suas sinucas de bico ou na lâmina voraz das circunstâncias. ▶

mento) de valores e costumes são transmutados em atmosferas e ambientes em que há sempre um tênue limite entre a utopia e a desilusão. São existências amiudadas pelas circunstâncias de ordem política ou moral, dismantelando esquemas nitidamente burgueses para chacoalhar com a ordem moral (pre)dominante e impor um ritmo em que a vida ordinária e sem cor é o que sobra nesse “mondo cane”, quando é necessário enfrentar, com unhas e dentes, o caos e a insolvência em que nos lançaram, para não ser tragado pela ferocidade do “status quo”. Esses personagens vivem na corda bamba, num beco-sem-saídas; experimentando suas sinucas de bico ou na lâmina voraz das circunstâncias.

O autor é um exímio estilista no que concerne ao aspecto formal, manuseando com destreza, e sem dourar a pílula os aspectos e peculiaridades dessa pátria escura e atormentada que já está tão difusa na memória de muitos, mas é parte da história pessoal dos que a viveram, como o autor. Com linguagem afi(n)ada, em que humor e crueldade às vezes se amparam simbioticamente, percorre esses universos para retratar situações tão adversas e apartadoras desse homem em movimento, que se digladiava com seu destino e seus tormentos.

Guedes alcança uma projeção poética ao escrever sobre a realidade desértica de esses protagonistas que muito nos lembram tanto os habitantes solitários e insularizados na vida encontradiços nos contos de João Antonio, como aqueles desbaratados de Nelson Rodrigues, e, ainda, os inquietos metafísicos de Samuel Rawet. E é com extrema contenção formal que explicita a ausência de melodia ou harmonia nessas trajetórias

humanas. Mas é na palavra que os retrata que carrega, com sua secura e realidade, uma carga semântica e uma força metafórica, mais pelo rigor com que o autor reconstrói esses mundos do que por um uso reiterado de adjetivações. Estamos diante de um escritor cuja construção literária, na poesia ou na prosa (juvenil e adulta) não se perde em malabarismos, firulas ou contorcionismos, pois sua habilidade é escrever sobre o que é realmente essencial e profundo, sem necessidade de estripulias verbais ou vernizes de linguagem, no mesmo diapasão de Tchevov ou Graciliano Ramos, autores modelares para qualquer candidato a (bom) escritor, em cujas obras nada falta ou sobra e que usam meticulosamente a palavra na sua função de dizer e comunicar, jamais para enfeitar.

Na prosa de L. R. Guedes o substantivo se impõe com toda sua plasticidade, cada frase, cada parágrafo, cada página é um retrato sem retoques do que o autor recolhe no dia a dia e irrompe de sua experiência de anos transitando pelos becos, vielas, ruas, avenidas, periferias – uma espécie de aguda aferição estética – em clave de alta literatura sobre o mundo e o submundo que nos cerca. Toda essa realidade se impõe como flagrantes crônicas cinematográficas (às vezes temos a sensação de que entramos não numa história, mas nos imbricamos num *road movie*, com essas passagens e paisagens refletidas no retrovisor da memória) com sua própria bagagem existencial, notando-se, claramente, que o autor recuperou (ou resgatou do inconsciente pessoal ou coletivo) os referenciais e totens, as mitologias e arquétipos de uma geração que sofreu suas transições e metamorfoses,

nada passando despercebido ao seu olhar cirúrgico, da música ao cinema, da cultura de massas e dos ícones pop aos desbundes, desatinos e *leitmotiv* da rapaziada (sexo, álcool, droga & rock and roll).

Na construção desses contos, o autor cria tipos paradigmáticos, como esse Josué Peregrino, funcionando como uma espécie de personagem-rio, caudatário de muitas histórias e sensações, de conflitos familiares a embates com a lei, de tensões com o tempo de obscurantismo político à busca do prazer e do erotismo. Migrando, ora de uma história para outra; ou, de um livro para outro, daí seu nome-metáfora, recurso que o aproxima de um alterego poderoso a reverberar a voz de um escritor que sabe contar sobre seu tempo sem engodo ou mistificação, porque sintonizado com todas as urgências, dilemas, tormentas e inquietações que tantos viveram. Sem dúvida um autor que “transforma num retrato em que nossa humanidade se reconhece”, como afirma Sérgio Fantini na apresentação da obra. Por isso, Luiz Roberto Guedes está a merecer um lugar de destaque no cenário da literatura contemporânea brasileira, numa época em que mediocridades são incensadas sem pudor e autores de elevado nível estético hibernam nas gavetas ou são criminosamente negligenciados pela crítica rendida e a mídia vendida nesse mercado editorial massacrante e avassalador, com suas hegemonias e monopólios vergonhosos. ■

Ronaldo Cagiano é escritor. Nasceu em Cataguases (MG), viveu em Brasília e São Paulo e reside atualmente em Lisboa, Portugal. É autor, dentre outros, de *Eles não moram mais aqui* (Contos, Prêmio Jabuti de 2016).



Amor de mãe é para sempre

Luiz Roberto Guedes
Especial para o *Correio das Artes*

Despertou da modorra com os latidos de um cachorro na rua, ouviu os passos na calçada, logo rangeu o portão de ferro. O filho estava de volta. Acendeu o abajur, pegou os óculos em cima da bíblia, conferiu a hora no despertador. Passava de uma da manhã. Os passos, pesados, rumaram para os fundos da casa.

Geraldinho andou bebendo de novo, ah, Jesus. Estalo da fechadura da cozinha, clique do interruptor de luz, tranco seco do ferrolho. Adivinhou o olhar do filho encontrando o bilhete sobre a mesa, “tem coxa de frango no forno e salada na geladeira, falta temperar.” A mola da porta do forno gemeu. Fósforo riscou na caixa, inflamou o gás. Pelo menos o filho não ia dormir com fome. A geladeira abriu-se, a travessa de salada pousou na mesa, prato retiniu no escorredor de louça, solavanco de gaveta, talheres tilintaram, uma cadeira arrastou os pés no ladrilho.

No silêncio que se seguiu, só o fogão estalando, por efeito do calor, e Geraldinho baticando com os dedos no tampo da mesa.

Coitado de meu filho. Quanto tempo ainda vai durar esse sofrimento? Geraldinho não enxerga que não adianta sofrer por quem não presta? Ah, Jesus, é duro a gente criar um filho com tanto sacrifício, pra depois uma vagabunda maldita arruinar a vida dele.

A porta do forno chiou de novo. O forno amplificou as estocadas do garfo espetando as coxas de frango na fôrma de alumínio. ▶

► Mais de ano nesse tormento. Fez a burrada, agora está aí. Sem trabalho, sem ânimo, debaixo da asa da mãe. Vergado de tanta vergonha, afogando o desgosto na bebida. Sem coragem pra levantar a cabeça, refazer a vida. Não foi por falta de aviso. Primo Benício, mais velho, mais vivido, foi muito franco, abra o olho, primo, pense bem antes de fazer besteira, essa mulher é leviana, fêmea fogosa e desatinada, uma cabrita sem compostura, não serve pra mãe de família.

Geraldinho virou bicho, só faltou agredir Benício. Não deu ouvidos a ninguém. Enfeitiçado pela sujeitinha. Quando viu, era tarde. Nem ano e meio de casamento. Saiu um dia de manhã para trabalhar, deixou a fulana ainda na cama, que a cachorra era preguiçosa. Enquanto esperava o ônibus, caiu um toró. Correu de volta pra casa, pra pegar o guarda-chuva e a capa. Pegou foi a porca fornicando com o galalau do sobrado em frente, tal de Valter, filho do dono do armazém. No grito da rameira, o macho deu um pinote pela janela, nu em pêlo. Foi um fuzuê na rua. Povo vaiando o safado na carreira, fugindo pro armazém do velho. Fazia tempo que a vizinhança estava de olho naquela depravação. Esperando a hora em que Geraldinho acordasse. Depois do escândalo, tiveram que mudar de bairro.

Na cozinha, molares triturando, garfo e faca atritando no prato, desfiando o frango, talhando rodela de tomate e pepino.

Fosse outro, tinha feito uma loucura, enfiado uma faca no coração da prostituta, mas Geraldinho tinha gênio bom. Jogou a Jezebel na rua, debaixo de chuva, enrolada no lençol. Despedaçou a mobília inteira, tevê, fogão, geladeira, cada traste, não deixou um pires. Amontoou as roupas da putona no tanque da área de serviço e tocou fogo. Queimou junto o álbum de casamento, trabalho caro, de fotógrafo profissional. Trancou a casa, devolveu as chaves pro senhorio e voltou pra junto de sua mãe, que é quem quer a felicidade dele. Não tocou mais no nome



da cadela. Nem tem ilusão de se encantar outra vez por outra cascavel. Fechou o coração. Pobre meu filho. Mas amor de mãe é para sempre. Enquanto Deus me der vida, vou viver só pro bem dele. Só peço a Deus que nenhuma outra víbora venha envenenar o coração de meu filho.

Choque dos talheres largados no prato. Baque de louça dentro da pia. Tinido de vidro no granito, gorgolejo de água do filtro enchendo o copo. Pigarro de Geraldinho.

Deus te abençoe, meu filho, murmurou no escuro. Agora podia ter um pouco de sossego. ■

Luiz Roberto Guedes (1955) é poeta, publicitário, escritor, tradutor e letrista de música popular. Fez parte da geração da Poesia Marginal. Além dos poemas em livretos artesanais publicados entre os anos 1970 e 1980, lançou a plaquete de poemas *Calendário lunático - Erotografia de Ana K.* (Ciência do Acidente, 2000).

É autor de vários livros infantis e tem publicado poemas em diversos jornais e revistas literárias do país.

Com o pseudônimo de Paulo Flexa, escreveu letras de MPB. Organizou e publicou a antologia poética *Paixão por São Paulo* (Terceiro Nome, 2004). Como tradutor, colaborou com Claudio Daniel em *Geometria da água & outros poemas* (Memorial da América Latina, 2000), *Rupestres* (Tigre do Espelho, 2001) e *Madame Chu e Outros poemas* (Travessa dos Editores, 2003), todas coletâneas de versos do cubano José Kozier.

Rogério Newton

E A RUA DA REPÚBLICA NA PARAÍBA

Acilino Madeira

Especial para o *Correio das Artes*

No dia em que tive o imenso prazer de apresentar Rogério Newton (Foto) ao querido professor Hildeberto Barbosa Filho, assim o fiz como um escritor piauiense, um defensor público que por esse tempo fazia mestrado em Direito pela UFPB. Isto se passou em um final de tarde na Praça da Paz, no Bancários, em tempos idos aproximados de uma dezena de anos. Hildeberto vistoriou, de cima a baixo, a figura do Rogério e exclamou: Parece um vaqueiro, um nordestino forte na concepção de Euclides da Cunha.

Realmente Rogério Newton é um vaqueiro dos sertões de Oeiras no Piauí. Um vaqueiro que se tornou bacharel e amansa palavras ariscas feito boi brabo, eis a mais pura verdade. O que eu ignorava referia ao fato do nosso vaqueiro oieirense, muito antes de sua apresentação na Paraíba, já ser considerado, pela crítica, como um dos grandes e melhores cronista do Meio Norte brasileiro. Um dos bons escritores do Brasil em terras mafrenses.

Agora, quem me apresentou ao Rogério Newton foi o meu irmão Antônio Amaral, grande artista plástico brasileiro e vaqueiro também dos Campos Maior, no Piauí, e que só lhe chama de Seu Renato, mas isso é uma outra estória... A partir de então comecei a privar da amizade do Rogério e também a ler as suas obras, com destaque para *Pescadores da tribo*, 2001 (crônicas), *Último round*, 2004 (poesias), *Grão*, 2011 (crônicas) e o seu

primeiro romance *No coração da noite estrelada* (2015).

Se eu for me reportar a quais pensamentos e sensações me conduziram as leituras do universo artístico do Rogério Newton, não há de haver papéis que caibam. Ele é um escritor com múltiplas aptidões e vocações literárias fecundas: cronista, poeta, documentarista e romancista.

De suas vocações literárias a que mais gosto é a de cronista. A sua personalidade e sagacidade de escritor se amolda bem a arte da crônica. Porque ser cronista é trabalhar com recortes temporais breves e cotidianos, onde a realidade da vida diária subsume o planejado daquilo que se quer viver sem arranjos de premeditações.

Fiquei sensibilizado quando Rogério Newton me enviou a sua crônica “República da Solidão” sobre a Rua da República em João Pessoa na Paraíba. Tive a certeza de que o cronista não passou incólume por cá.

Rogério Newton assim expressa sobre a nossa Rua da República: *A rua é longa e torta e é preciso subir até à praça onde os poderes da república estão estabelecidos em seus palácios. Mas, dentro da manhã iluminada e sórdida, em que o vento e o jardineiro varrem folhas mortas, permanece a rua na sua concreta e indevassável solidão.*

Ao término da leitura dessa sua crônica, me deu tanta vontade de voltar à Rua da República e comprar móveis antigos que me fizessem lembrar as salas de outrora, ilustradas na dramaticidade intrafamiliar dos poemas de Augusto dos Anjos ou na decadência das salas-de-estar dos engenhos de fogo morto do Zé Lins.

Através da escrita de Rogério Newton, nunca me olvido de que a crônica não escolhe lugar, escolhe a gratidão pelo bem se ver e reviver. ✦

Acilino Alberto Madeira Neto é escritor, poeta e letrista piauiense. Publicou *Nos confins da missão* (2007) e *Monarquia de sedução* (2008). Mora em João Pessoa (PB) desde 1998, onde exerce a função pública de auditor fiscal de tributos estaduais.

FOTO: DIVULGAÇÃO



Ao término da leitura dessa sua crônica, me deu tanta vontade de voltar à Rua da República e comprar móveis antigos que me fizessem lembrar as salas de outrora.

REPÚBLICA DA SOLIDÃO

Rogério Newton

Especial para o *Correio das Artes*

No dia dos meus anos, desci e subi a Rua da República. Quando a vi pela primeira vez – há seis meses –, pensei: preciso conhecê-la melhor, descobrir seus enigmas. E fui lá. No caminho, empregados nos batentes das lojas grandes esperavam os portões de aço se abrirem. Mas na República, não: praticamente todas as lojas, e oficinas, e viventes estavam em ação. Aqui, por necessidade, a vida acorda cedo.

Chego pela Tenente Re-tumba. E, ao pisar o pé no começo da ladeira, fico por segundos atônito, por causa do reencontro. Mas logo desço a rua. Encontro um velhote pequeno na esquina da Avenida Beau-repaire Rohan, onde também me sento. É Bastião, que, aos doze, tinha começado ali, como estivador, em 1944. Tendo às nossas costas o portão de enrolar, contemplo a Sagrado Coração de Jesus anunciando seus vidros, e a padaria Águia de Ouro com as asas abertas no alto da platibanda, prontas para o vôo dourado e escurecido sobre o Varadouro. Em sentido contrário ao meu olhar, o vendedor de sorvete sobe a rua.

O ourives Joselito lê jornal. Do outro lado, a Pousada Sonho Meu se aquieta.

Fatigados da noite, e quem sabe dos pesadelos, a porta fechada, o hall pequeníssimo, deserto; perto da escada, um aviso balbucia a proibição para menores. Em frente, número 566, um portão de ferro envelhecido, belo nos seus arabescos e principalmente no

abandono. Uma voz de moça adocicada anuncia qualquer coisa pelo rádio ou pelo auto-falante oculto; mistura-se à catinga de mijo.

Mais embaixo, onde quatro ruas escuras e negras se repartem, a lanchonete avisa que serve café da manhã, almoço e quentinha. Outro sorveteiro sobe a rua. Um homem e uma mulher envelhecida sentados na calçada. Ela diz: “levo chute de todo mundo, só não quero levar do João”. Vendedor de cítaras passa apressado. Ma-

FOTOS: EVANDRO PEREIRA



A Rua da República é uma das mais tradicionais artérias da “cidade baixa” de João Pessoa



▶ monas e melão-de-são-caetano tentam enfeitar o terreno da esquina, cercado de pedaços velhos de madeira e restos de placas de latão.

É a praça que ninguém mais chama do Trabalho, mas Praça da Pedra, “homenagem da classe operária ao Presidente João Pessoa”. Daqui pode-se ver a torre da igreja São Frei Pedro Gonçalves, telhados e cumeeiras cinza-enebrecidas dos casarões decadentes. O casal continua a conversa desvalida, enquanto os carros descem a Maciel Pinheiro.

Uma moça, metida no uniforme novo, vai pro trabalho. Três homens bebem caninha e beliscam alguma coisa numa lata. Um deles, Pepê, pede-me vinte centavos. Peraí, precisamos parar e conversar com esse homem que dá sua vida pela rua. Tem sessenta anos e as barbas bíblicas o fizeram ganhar o apelido de Osana Bilaque, filósofo pacificado na sarjeta. Seu amigo Joca é bebum, e Genival merece um olhar para a roupa, o andar e o rosto que me faz lembrar Plínio Marcos vendendo seus livros no centro de São Paulo.

A Rua da República termina – ou começa – na Avenida Sannhauá. Melhor dizendo, inicia na ponte sobre o rio, de cujas grades

carcomidas um pescador apanha siris num balde que ele joga na água e segura por uma corda. No caminho de volta, reencontro uma mulher e sua filhinha, retornando para Bayeux, descendo a ladeira semideserta margeada por armazéns arruinados.

Voltar é olhar outra vez, por outro ângulo e em outro momento, que já passou, como este, leitor. Mas há espaço para a fantasia de Nora Noivas, que aluga vestidos enfeitados de falsas pérolas brancas. É carregar a imagem desses vestidos imaculados e caminhar o chão escuro e sujo. Ver as jovens prostitutas drogadas, numa velha casa de comércio abandonada, os cabarés disfarçados, os mendigos, os velhos e um homem escuro e magro que passa com uma enxada sobre o ombro. A rua é longa e torta e é preciso subir até à praça onde os poderes da república estão estabelecidos em seus palácios.

A praça, rodeada de edifícios, é aparentemente mais livre e feliz. No centro dela, um monumento celebra a glória de homens fortes e anjos que os guiam. Mas, dentro da manhã iluminada e sórdida, em que o vento e o jardineiro varrem folhas mortas, permanece a rua na sua concreta e indevassável solidão. ❖

*“Voltar é olhar outra vez,
por outro ângulo e em outro
momento, que já passou, como
este, leitor.”*

Natural de Oeiras e radicado em Teresina (PI), **Rogério Newton** é defensor público, cronista, poeta e romancista, autor, entre outras obras, de *No coração da noite estrelada* (romance), *Ruínas da memória* (crônicas) e *Último round* (poesia).



124
Anos

2017





uma nova História
para uma nova

A UNIÃO

Reserve seu anúncio (83) 3218.6526

Faça a sua assinatura (83) 3218.6518



www.paraiba.pb.gov.br |    [uniaogovpb](https://www.facebook.com/uniaogovpb) |  uniaogovpb@gmail.com

**O SENAC JÁ TRANSFORMOU A VIDA
DE MILHÕES DE BRASILEIROS.
E ESSA HISTÓRIA ESTÁ APENAS COMEÇANDO.**

b binder



Em 70 anos, o mundo não parou de mudar. O Senac também não. Por isso, capacitamos milhões de brasileiros em nossos cursos presenciais e a distância, investimos em infraestrutura, desenvolvemos tecnologia, produzimos conhecimento com a publicação de materiais didáticos e contribuimos para o crescimento de empresas com nossas consultorias. Assim, provocamos verdadeiras transformações de vidas, com reflexo imediato no mercado que recebe profissionais muito mais qualificados e preparados.

SENAC 70 ANOS. ESTA HISTÓRIA ESTÁ SÓ COMEÇANDO.

