

A detailed watercolor portrait of Paulo Pontes, showing his face in profile from the nose down, with his hand resting on his chin. The style is expressive and textured, using a palette of earthy tones like browns, reds, and oranges, with some cooler tones in the hair and shadows.

Correio das Artes

Suplemento
literário do
Jornal A União

Outubro - 2020
Ano LXXI - Nº 8
R\$ 6,00



Exemplar encartado no jornal A União apenas para a assinantes. Nas bancas e representantes, R\$ 6,00

Paulo Pontes

Vida e obra do dramaturgo são
revisitadas em um especial que celebra
os 80 anos do autor de Gota D'água



A cultura dá um gás a mais na sua vida. A PBGás dá um gás a mais para a cultura.



Ser uma empresa paraibana é acreditar e investir na Paraíba. Em nossas raízes e identidade. Por isso, a PBGás dá o gás para que a cultura do nosso estado ocupe todas as ruas, praias, casas e praças. Do Litoral ao Sertão.

Nos últimos anos, a PBGás apoiou:

- Salão de Artesanato da Paraíba.
- Bloco Cafuçu Carnaval 2019 e 2020
- Festival Jacumã Fest 2020
- Projeto Interatos 2018 e 2019



PBGÁS
COMPANHIA PARAIBANA DE GÁS

@pbgás_

Paulo Pontes: 80 anos

“Paulo Pontes é uma daquelas raras pessoas afamadas que a gente faz questão de conhecer”. A frase é do jornalista Alarico Correia Neto, imortalizada no texto de abertura de uma entrevista exclusiva que ele fez com Pontes para o jornal A União, publicada em 31 de janeiro de 1976, quando o autor de *Gota D'água* voltava à Paraíba como um dos destaques do então Festival de Verão de Areia. Não sabiam - jornalista e dramaturgo - que seria a última entrevista de Paulo Pontes na Paraíba, uma vez que ao final daquele ano, com 36 anos de idade recém-completados, ele iria sucumbir a um câncer de estômago.

No próximo dia 8 de novembro, Paulo Pontes completaria 80 anos, motivo pelo qual o **Correio das Artes** reúne um rico material sobre o ilustre paraibano, que tornou-se um dos maiores pensadores da cultura brasileira nos conturbados anos 1960 e 1970, destacando-se, sobretudo, em sua atuação junto ao teatro em âmbito nacional.

No próximo dia 8 de novembro, Paulo Pontes completaria 80 anos, motivo pelo qual o Correio das Artes reúne um rico material sobre o ilustre paraibano

Nas próximas páginas, o leitor terá acesso a um valioso material, parte dele escrito pelo jornalista, escritor e dramaturgo Astier Basílio, hoje radicado na Rússia. Astier brinda esta edição com um excelente exercício em que imagina o que Paulo Pontes estaria fazendo hoje, em 2020, aos 80 anos.

Astier também disponibiliz

zou, pela primeira vez, a íntegra de uma rápida entrevista que fez com Zuenir Ventura, que conheceu de perto o autor de peças como *Um Edifício Chamado 200* e *Check-up*, e ainda fez uma apreciação da peça mais famosa do paraibano, *Gota D'água*, escrita em parceria com Chico Buarque.

O Correio das Artes também resgata a entrevista de Paulo Pontes à Alarico Correia Neto, desta vez na íntegra. A entrevista já havia sido republicada, em parte, em outras duas ocasiões: no próprio diário, em 27 de dezembro de 1996, por ocasião dos 20 anos de morte de Pontes, e no livro *Paulo Pontes - Vida e Paixão*, do jornalista Biu Ramos, lançado em 2002.

Para fechar com chave de ouro, há um texto inédito da pesquisadora Lays Honório Teixeira, de Campina Grande, sobre a primeira peça de Pontes, *Paráí-bê-a-bá*, escrita pelo autor no final dos anos 1960.

O Editor

editor.correiodasartes@gmail.com

índice



REVOLUÇÃO DE 1930

Clemente Rosas resgata a noite da tomada do então 22º Batalhão de Caçadores, o BC, em João Pessoa, evento que completa, em 2020, 90 anos.



ENSAIO

Um recorte muito especial sobre a filmografia do cineasta italiano Bernardo Bertolucci, diretor de 'O Último Tango em Paris'



RESENHA

Poeta e autor de 'Conversas de Pedra', Pedro Américo de Farias analisa 'O Leitor Que Escreve', de Sérgio de Castro Pinto.



MÚSICA

Parceria de Renata Arruda e Seu Pereira lançada este ano nas plataformas digitais, 'A espera' tem sua letra dissecada pelo professor Rodrigo Falcão.



OUVIDORIA:
99143-6762



SECRETARIA DE ESTADO DA COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL
EMPRESA PARAIBANA DE COMUNICAÇÃO S.A.

Naná Garcez de Castro Dória
DIRETORA PRESIDENTE

William Costa
DIRETOR DE MÍDIA IMPRESSA

Albiege Léa Fernandes
DIRETORA DE RÁDIO E TV

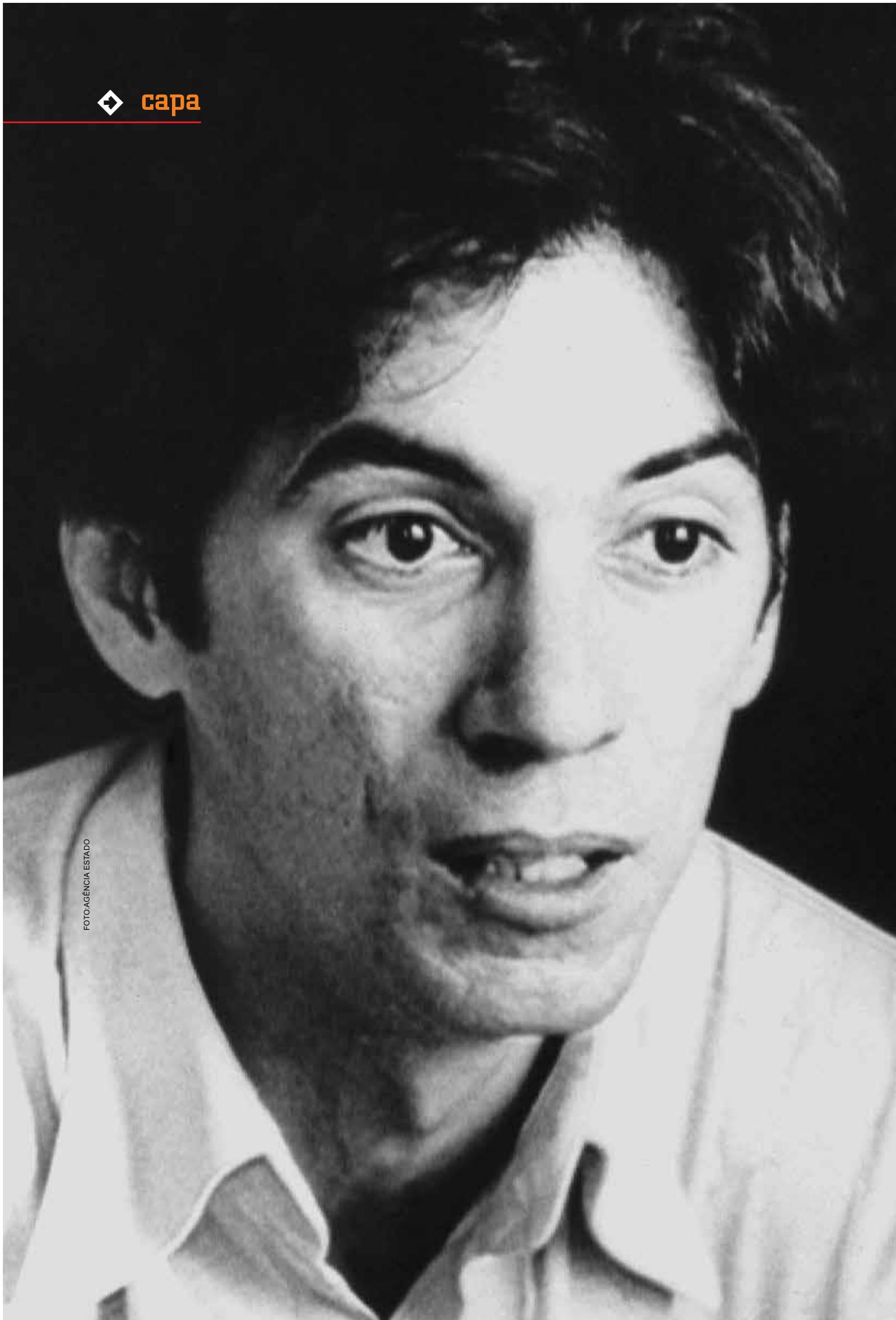
Correio das Artes
Uma publicação da EPC

BR-101 Km 3 - CEP 58.082-010 Distrito Industrial - João Pessoa/PB

André Cananéa
GERENTE EXECUTIVO DE MÍDIA IMPRESSA
EDITOR DO CORREIO DAS ARTES

Paulo Sérgio de Azevedo
DIAGRAMAÇÃO
Tonio
ILUSTRAÇÃO DA CAPA

FOTO:AGÊNCIA ESTADO



Paulo Pontes:

HÁ 80 ANOS NASCIA O HOMEM QUE PENSAVA O TEATRO

André Cananéa
Editor do *Correio das Artes*

Em 8 de novembro de 1940, Campina Grande assistia ao nascimento de Vicente de Paula de Holanda Pontes, filho do militar João Pontes Barbosa e da enfermeira Laís Holanda Pontes. A Paraíba ainda não sabia, mas ali, há exatos 80 anos, a Rainha da Borborema estaria dando ao país um dos maiores pensadores do teatro brasileiro, que deixaria o Vicente de Paula de lado para assinar, apenas, Paulo Pontes.

Paulo Pontes nasceu para a comunicação e às artes. Aos 4 anos, a família se mudou para João Pessoa, onde, mais velho, se tornou um habitué dos programas de auditório da rádio Tabajara, onde viria a trabalhar mais tarde. Também poderia ser visto nas bibliotecas públicas da cidade e no teatro, tanto na plateia, quanto no palco (aos 16 anos, chegou a atuar na peça *Apenas uma Cadeira Vazia*, de Hermilo Borba Filho)

Com uma bolsa de estudos, se mudou para o Rio de Janeiro em 1959 para estudar no Museu Histórico e Geográfico Nacional, mas com dificuldades para se man-

ter na Cidade Maravilhosa, retornou a João Pessoa, onde passou a trabalhar na Tabajara como redator, produtor e locutor do programa Rodízio.

Foi em João Pessoa que Oduvaldo Vianna Filho, um dos criadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), ouviu Paulo Pontes no rádio e tratou de conhecer o futuro autor de *Gota D'água* pessoalmente. Do encontro, surgiu a oportunidade de integrar o CPC. Paulo Pontes viajou pela segunda vez ao Rio em 1964. Desembarcou pouco antes dos militares tomarem o poder e detonarem a sede da UNE na capital carioca.

Sem arredar o pé do Rio e sob a forte repressão da ditadura, se juntou ao grupo Grupo Opinião, que tinha entre seus integrantes Vianna Filho e Ferreira Gullar, entre outros. Mas em 1967, com o Opinião em sérias dificuldades por conta da forte censura, ele abandona o grupo e voltou à Paraíba, onde retomou sua carreira em rádio. É por essa época - 1967 - que ele acaba escrevendo sua primeira peça, *Para-í-bê-a-bá*. Mas não fica muito tempo em casa.

No ano seguinte, voltou ao Rio de Janeiro, contratado pela TV Tupi para integrar a equipe de criação do canal e, ao reencontrar Oduvaldo Vianna Filho, produzem, juntos, o programa *Bibi - Série Es-*

pecial, apresentado pela atriz Bibi Ferreira, que se tornaria esposa do paraibano.

O Rio adotaria Paulo e, lá, ele escreveria outras peças para o teatro, como a famosa *Um Edifício Chamado 200* (1971) e *Check-Up* (1972). Também no Rio teria a oportunidade de escrever para a televisão, integrando o time de roteiristas de *A Grande Família*, que a Rede Globo levaria ao ar na primeira metade dos anos 1970.

Ainda no teatro, Paulo assinaria, com Flávio Rangel, a versão nacional de *O Homem de La Mancha*, musical que reuniria, no palco, Grande Otelo, Bibi Ferreira e Paulo Autran. As músicas, em português, teriam a assinatura de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Paulo Pontes voltaria a encontrar Chico em 1975 para o trabalho que se tornaria a principal obra do paraibano, *Gota D'água*, que também seria a última peça de Paulo Pontes. No dia 27 de dezembro de 1976, pouco tempo depois de completar 36 anos, o dramaturgo paraibano, que hoje empresta seu nome a um dos principais teatros de João Pessoa, perdia a luta para um câncer no estômago. O corpo de Paulo Pontes foi enterrado no Cemitério São Francisco, no Rio de Janeiro, no dia seguinte, sepultando, junto com o paraibano, uma das mentes mais ativas do teatro brasileiro.

Três planos para uma saudade

Astier Basílio

Especial para o *Correio das Artes*

[PLANO UM]

João Pessoa. Ponto de Cem Réis. 2016. Bandeiras vermelhas tremulavam quando o locutor anunciou quem seria o novo orador. Os passos eram dados com alguma dificuldade. Resultado de uma operação feita na infância. Os olhos rutilavam. Os cabelos não haviam embranquecido com o passar dos anos. A voz era forte e soou imponente quando Paulo Pontes saudou os que estavam presentes.

“Não muito longe daqui, de onde nós estamos hoje” - dizia Paulo e a multidão o escutava com referência - “no bairro de Cruz das Armas, em cima de um caminhão, eu também fiz uso da palavra como agora. Era dia 30 de março de 1964...”. As rugas do rosto eram uma espécie de documento de resistência. O dramaturgo estava no lugar que mais lhe aprazia. No olho do furacão da história.

Findo o ato, alguns amigos perguntaram o que Paulo iria fazer. “Vocês sabem que eu não gosto de bebida, mas adoro bar”. Sugeriram o Cassino da Lagoa. No recolhimento dos seus, Paulo Pontes fazia uma análise da conjuntura. Criticava a desconexão da esquerda com as bases. A falta de comunicação. Houve, entre os que estavam na mesa, quem quisesse se interpor, mas Paulinho argumentava com lucidez, não deixava margem para que o refutassem, tal a clareza de seu pensamento.

Previu o que iria acontecer no futuro próximo. Não se eximiu das responsabilidades. Traçou estratégias do que deveria ser feito. Ações urgentes e necessárias. O horizonte da história a se delinear em sua fala de profeta.



FOTO: REPRODUÇÃO

Como sempre. Antes e agora.

[PLANO DOIS]

São Paulo, estúdios da TV Cultura. 2010. Programa Roda Viva. No centro, se acomoda um senhor, de cabeleira branca. A silhueta não lembra em o pouco o rapaz franzino que chegara ao Rio de Janeiro e que revolucionara a dramaturgia brasileira. Após as apresentações de praxe, bem como de serem mostrados quem seriam os entrevistadores, Heródoto Barbeiro faz a primeira pergunta.

– Queria começar pedindo que você falasse de seu novo projeto, uma reedição da antiga parceria com Chico Buarque, um musical com base nas músicas das bandas de forró, que mesmo antes de estrear tem recebido tantas críticas...

Paulo Pontes se ajusta na cadeira, a cerviz se alinha, as sobrancelhas conjugam a serenidade do olhar, a voz possante crava:

– Não é a primeira, nem vai ser a última vez que fazem esse tipo de patrulhamento, Heródoto. Anos 70, mesmo, quando eu

*Exercício de imaginação:
como estaria a carreira
de Paulo Pontes se ele
não tivesse sido vencido
pelo câncer em 1976?*

fui trabalhar na televisão, escrevendo *A Grande Família*, diziam coisa semelhante. Que eu estava me barateando em comédia de costume e coisas assim. De modo que a mim, como dramaturgo interessado em colocar o povo brasileiro em cena, mais interessante do que agradar estes setores é investigar a nossa realidade. Quanto o teatro se afasta do seu povo, se torna artificial, de plástico. E é inegável que, se você olhar sem preconceitos para as letras das bandas de forró, ali estão os dramas, as ilusões dessa classe que ascendeu economicamente nos anos Lula. Não se pode inventar um povo a partir de prismas pré-estabelecidos. É preciso ter coragem de ouvi-lo. E saber lhe dar voz, por mais que possa ser desagradável, o que venham dizer. Eu me lembro de uma crítica que escreveram sobre “Gota

► D'Água", de que gostei muito. Falavam que eu tinha um "amor crítico" pelo povo. Acredito que todo amor deva ser assim. Amor que condescende, que ignora o que o outro é, não é amor. É outra coisa. É Narciso com os olhos cheios de espelho.

[PLANO TRÊS]

Não é a estreia de Paulo Pontes no cinema. Vários dos principais documentários brasileiros, sobretudo dos produzidos na Paraíba, nos anos 1960, tiveram na voz de timbre forte do dramaturgo, o seu narrador. Isso sem falar, no trabalho como autor de especiais e novelas na Rede Globo, onde atua há muitos anos, desde quando começou a escrever "A Grande Família".

Mas o título do primeiro documentário que Paulo Pontes assina como diretor, "Opinião - 50 Anos Depois", engana. Não há

de ser uma celebração do espetáculo que marcou época. "Não se trata de um nostalgia. Não sou daqueles que ficam olhando pra trás. Quem olha pra trás vira estátua de sal. Vira aprisionado num monumento. Eu não quero isto pra mim nem depois de morto. A vida é dinâmica. O Brasil é dinâmico", contou, por telefone, o cineasta debutante.

"Qual é a opinião da minha geração sobre tudo o que passou. O que mudou? O que se mantém. Foi isso que me motivou a me aventurar como diretor de documentário. Estava lendo um artigo do meu amigo e parceiro Ferreira Gullar. E pensei: muita gente, dos nossos, dos que estavam ao lado do poeta, não concordam com estes pontos de vista. Mas é importante ouvir. É ouvir saber o que nós pensamos. Então, pensei em trazer o pessoal com quem a gente se reunia para discutir o

Brasil e escutá-los. Colocá-los no palco, mas o espetáculo não seria nenhum outro que não a palavra e o pensamento de todos eles".

Ao ser perguntado se colocaria também a sua opinião em cena, Paulo Pontes afirmou que era inevitável. "Evidente que estamos opinando desde sempre. Fazer este documentário, desta forma, já é uma tomada de posição, já é uma forma de opinar", diz. "Fui um dos autores do texto do Opinião, ao lado de Armando Costa e Vianninha. Infelizmente, eles já foram embora e não é possível imaginar como eles estariam pensando ou qual seria a opinião deles neste ano de 2014. O Brasil mudou muito, sobretudo, nas últimas décadas".

Paulo Pontes confirmou que fará a estreia de seu documentário, em João Pessoa, durante a abertura do Festival Aruanda.



FOTO: REPRODUÇÃO

[UMA SAUDADE]

Quem consulta os jornais antigos e lê o depoimento sobre Paulo Pontes identifica alguns pontos que convergem: lucidez, acuracidade, liderança e um desejo ardente de estar conectado com o povo brasileiro. Não à toa, Sérgio Cabral, o grande jornalista de O Pasquim, escreveu que o paraibano foi "uma das pessoas mais brilhantes que eu conheci em toda a minha vida".

Falecido, vítima de câncer, em 1976, quando havia atingido o auge como dramaturgo, com a peça *Gota D'Água*, escrita em

parceria com Chico Buarque, responsável por transpor em versos rimados, as cenas escritas, além das canções, Paulo Pontes tinha diante de si um futuro a se delinear com promessas de sucesso.

Estes três exercícios de ficção, dispostos acima, nos quais especulo o que talvez tivéssemos, diante de nós, caso Paulo Pontes

não fosse vencido pelo câncer, são apenas rastros da imaginação do que poderia ter acontecido, mas, em absoluto, não dão conta de abarcar sequer um percentual pequeno das possibilidades.

A vida, o futuro, são sempre uma pergunta a qual temos de responder todos os dias. Uma curva em que se vira, um não que é dado ou recebido, a perda, a percepção e a sorte de fazer a aposta correta, o azar e os males que vêm para o bem. Tudo é incerto. Viver não produz garantias. Uma ficção sobre o futuro do passado é sempre pouca e tacaña.

O certo é que Paulo Pontes, quando viveu, esteve sempre no centro da cena. No olho do furacão. E o olhava nos olhos, como a desafiá-lo. A saber que os problemas deveriam ser olhados de frente. Acima de tudo amou o seu povo, amou o teatro. Estes sentimentos, sem sombra de dúvida, o acompanhariam caso, vivo, estivesse a soprar as velinhas, que marcariam os 80 anos, em cima de um bolo, que estaria a dividir com todos nós.

O que resta é a saudade, tanto do que se perdeu, como do que não veio.

▶ O FENÔMENO GOTA D'ÁGUA

Antes de morrer, o amigo e parceiro Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, pediu que Paulo Pontes levasse adiante o projeto de adaptação de Medeia para o teatro. Um ano antes de morrer, em 1973, a Rede Globo de televisão havia exibido um especial assinado por Vianninha. Paulo ficou imensamente abalado com a perda do amigo. “Por que esse câncer não veio em mim?”, chegou a se maldizer e, infelizmente, ter uma premonição do que ocorreria pouco tempo depois.

Foram quase dois anos, com aquele sentimento doloroso e isto o impediu de levar adiante a ideia do amigo. “Vianinha morreu e o negócio ficou na minha cabeça”, disse. Até que começou a trabalhar. Com Chico Buarque. As cenas ficavam prontas e cabia ao compositor reescrevê-las de modo que soassem com métrica e rima.

No papel principal, Bibi Ferreira. Numa das interpretações mais memoráveis do teatro brasileiro hoje. Após a estreia, atriz foi levada ao hospital com dores no peito. Resultado de um mês de ensaio em que golpeava a caixa torácica seguidas vezes, em um dos momentos de maior voltagem emocional da performance.

Crítico de teatro do Jornal do Brasil, Yan Michalski, ao avaliar o panorama da produção cênica do ano, atestou o fenômeno que foi “Gota D’Água”: “sucesso disparado, que atravessou toda temporada e transformou-se numa espécie de cartão de visita da cidade”. No final de 1975, quando estreou, até a morte de Paulo Pontes, em dezembro de 1976, a peça havia sido assistida por mais de 200 mil pessoas. No auge, chegou a ter na plateia em torno de mil pessoas. O livro, lançado no mesmo período que a peça, numa edição da Civilização Brasileira, frequentou o primeiro lugar nas listas dos mais vendidos por semanas.

Sempre preocupado em estar próximo ao público, Paulo Pontes levou o espetáculo para outras



Bibi Ferreira e Roberto Bonfim em 'Gota D'Água' em 1975; ao lado, o cartaz de outra montagem, em 1983

casas de exibição, como o teatro da Praça Tiradentes, que recebeu uma platéia, de moradores da Zona Norte, mais próxima da realidade representada em cena.

Era o momento de amadurecimento, de condensação estética de um ideal que vinha sendo perseguido por Paulo Pontes. É que saúda, com entusiasmo, a crítica de teatro de O Globo, Tânia Pacheco: “Gota d’Água foi a obra de amadurecimento de Paulo Pontes. Nessa parceria com Chico Buarque, ele atingiu o ponto de virada do grande dramaturgo, conseguindo, no texto teatral, pela primeira vez, o mesmo grau de acuidade, de amor crítico ao povo, que sempre defendera em ensaios, conferência,

entrevistas”.

Ao ler o que Paulo Pontes idealizada para o teatro brasileiro é possível ver claramente que, em Gota D’Água, o dramaturgo e o ideólogo conseguiram dar as mãos e caminhar juntos no mesmo palco: “Agora, o fundamental é fazer com a vida brasileira volte ao palco da forma que for possível, com a comédia de costumes, com o esquete, com o show, como for possível. Esse rolo compressor da vida brasileira em nossos palcos de quantidade, se transformará em qualidade (...) De qualquer forma o fundamental é que se tenha a visão clara de que o homem brasileiro tem que ganhar hegemonia da cultura que se produz no Brasil”. ◀

Astier Basílio é jornalista, poeta, crítico, escritor e dramaturgo. É autor de 14 livros, entre os quais *Funerais da Fala* (Prêmio Novos Autores Paraibanos, 2000) e *Finais em Extinção* (Prêmio Nacional Correio das Artes, 2010). É autor da peça *Maquinista*, levada aos palcos pelo grupo Pavilhão da Magnólia (CE), e do musical em cordel *O Marco do Rei do Ritmo*. É pernambucano e mora atualmente em Moscou, na Rússia.

Zuenir Ventura:

“PAULO PONTES FOI O MAIS LÚCIDO INTELCTUAL QUE EU CONHECI”



FOTO: ANDERSON SILVA/FUNESC/2010

Zuenir:
“Quando havia um impasse, o que mais se ouvia nas rodas artísticas era: ‘Vamos perguntar ao Paulinho’”

Astier Basílio

Especial para o *Correio das Artes*

E

m 2006, fui mediador de uma mesa, da primeira, e única, Bienal do Livro da Paraíba, que contou com a participação do escritor e imortal da Academia Brasileira de Letras, Zuenir Ventura. Foi quando nos conhecemos. Pouco tempo depois, mandei-lhe umas perguntas para uma matéria que fizera para o extinto *Jornal da Paraíba*.

Neste momento de celebração, vale a pena publicar, pela primeira vez, na íntegra, o que Zuenir disse sobre Paulo Pontes.

Como e quando você conheceu Paulo Pontes?

Conheci Paulinho no começo dos anos 1970, mas convivemos mais intimamente em meados da década, quando foi criado o Grupo Casa Grande por Max Hause e Moysés Aychenblat, donos do teatro do mesmo nome. O grupo reunia intelectuais e artistas para discutir a situação cultural do país. Faziam parte: Antonio Callado, Luiz Werneck Vianna, Chico Buarque, Darwin e Guguta Brandão, Tereza Aragão, Bete Mendes, Maria Lucia Novais, Mary Ventura, entre

outros. Em 1975, resolvemos organizar um ciclo de debates que se tornou histórico, porque revelou ao público carioca dois personagens então emergentes: Fernando Henrique Cardoso (um sociólogo pouco conhecido) e um certo operário de apelido Lula (foi a primeira vez que veio ao Rio falar em público). Paulinho era o ideólogo do grupo, a principal cabeça.

Qual era a importância de Paulo Pontes no cenário cultural brasileiro nos anos 1960/1970?

Paulo Pontes foi o mais lúcido intelectual que conheci naquela época. Quando não se falava ainda em abertura política, ele foi o primeiro a garantir que ela seria inevitável. “O capitalismo agora precisa de um estado mais aberto”. Me lembro de Maria da Conceição Tavares, a mestra de todos os economistas de esquerda, recomendando a um colega estrangeiro, na minha casa, que lesse o prefácio de Paulinho à peça dele e de Chico Buarque, *Gota D’água*, cujo programa tive o privilégio de fazer. “Se você quer entender o Brasil, leia esse

texto”. Quando havia um impasse, quando as coisas se complicavam, o que mais se ouvia nas rodas artísticas era “vamos perguntar ao Paulinho”.

Que traço da personalidade dele mais lhe marcou?

O traço que mais me marcou na personalidade de Paulinho, além da generosidade, bem entendido, foi a tolerância em relação à diferença. Ele não hierarquizava as pessoas ideologicamente. Ouvia o adversário com o mesmo respeito e atenção com que ouvia os amigos. Para se ter uma idéia. Naqueles anos de chumbo, era uma heresia ler Roberto Campos, o Bob Field, “vendido aos americanos”, como era conhecido pela esquerda. Pois Paulinho não deixava de fazê-lo diariamente. Lia, refletia, comentava e tinha a coragem e grandeza de admirar uma inteligência da qual discordava inteiramente. Muitas vezes o ouvi dizer: “Que cabra inteligente!”. Ele dizia, com razão, que aprendia mais com aquele adversário do que com muitos dos próprios aliados. Paulo Pontes continua atual. ✦

Perguntas



Estação Memória

TO: REPRODUÇÃO

Paulo Pontes

DIZ O QUE PENSA*

Alarico Correia Neto

Paulo Pontes é uma daquelas raras pessoas afamadas que a gente faz questão de conhecer. Não pelo que ele é em sua atividade profissional, pelo sucesso que representa, mas pela figura humana excelente que ele sabe ser. Aliás, dizer sabe é pouco; ele é realmente, naturalmente, Assim, depois de um contato ligeiro que tive com ele no jornal O Momento, fui ao novo reencontro que marcamos no Hotel Tambaú. Então conversamos. Foi uma conversa amiga, aberta, de professor para aluno, mas de amigo para amigo. Eu queria mais saber para mim, para dirimir minhas dúvidas, para acordar minhas ideias, embora sem egoísmo, porque o importante do que Paulo diz é fazer com que suas palavras, seus pensamentos, suas opiniões cheguem além de nós mesmos.

Ele transmite conhecimento e experiência, coisas que ele sabe absorver como um mestre que é. E o resultado dessas nossa entrevista-conversa, é isso que trago ao público. Um papo sobre teatro que refletiu considerações políticas, sociológicas, ideológicas, artísticas, uma verdadeira aula capaz de por rumos em nossas vontades. E Paulo Pontes não é um cara de frescuras, não! Ele diz que é de Campina Grande, diz o que fez e o que deve à Rádio Tabajara, onde trabalhou, conta tintim por tintim o que você quiser saber sobre ele e suas atividades no Sul do país. Eu já tive minhas discussões com ele, já nos desentendemos algumas vezes, mas ele não é de guardar ressentimentos quando sabe que essas diversidades de opiniões são próprias dos seres humanos. E Paulo, vocês podem constatar pelo que ele diz, é humaníssimo nas relações com seus semelhantes.

A Entrevista

Qual o motivo principal de sua visita à Paraíba?

Vim para o Festival de Verão de Areia

Veio ministrar aulas de teatro?

É. Dramaturgia Brasileira.



Estação Memória

FOTO: ESTADÃO CONTEÚDO

► **Você considera essa promoção de grande importância para o movimento artístico paraibano?**

Acho uma coisa importante, porque vai juntar gente de diversas áreas do país para discutir, transferir experiências. Ficar 15 dias discutindo e pensando sobre os problemas da cultura é uma coisa que só pode ser positiva.

Paulo, atualmente a cultura vem sofrendo um revés, principalmente o teatro, até um certo ponto, e que faz uma retomada agora, me parece que com sua peça Gota D'água. Qual a saída para o desenvolvimento da arte, da cultura brasileira? Que indicação você daria para essa juventude sedenta de cultura?

Bom, eu acho que o teatro que a gente faz agora, no Brasil, o teatro que a gente tem feito nos últimos anos é, talvez, o teatro mais pobre deste século. De Martins Penna até mais ou menos a década de 1940, você tinha um teatro de costumes muito crítico, embora pouco profundo, todo cheio de realidade. Estava lá a crítica ao custo de vida, à moralidade estreita da pequena burguesia, os tipos populares... quer dizer, o teatro era feito da realidade do país. Não aprofundava a consciência do público, mas fazia o espetáculo da vida do público. Isso dava ao teatro a função paralela à da sociedade, não estava um na frente do outro. Depois de 1950, com a mais brilhante geração de dramaturgos que este país já teve, que vai de Jorge Andrade até, mais ou menos, Plínio Marcos, passando por Vianinha, Guarnieri, Millôr, Boal e outros, o teatro avança, passa a ser profundamente crítico, com uma mediação ideológica bastante

profunda. Continua a fazer da realidade do país, a sua matéria-prima, mas aprofunda a consciência do público. Um teatro que está mais à frente da consciência da sociedade. E a partir de 1968, nós temos a terceira fase do teatro brasileiro, que eu chamo de a fase mais pobre, que corresponde à saída da realidade brasileira dos nossos palcos. E ele é mais pobre hoje do que nessas duas fases, porque a sociedade brasileira está lá na frente, complexa, mil problemas, e o teatro está lá atrás! O que eu tenho dito, nas minhas últimas entrevistas, é que qualquer edição de O Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, qualquer conversa em botequim, de gente bem informada, é muito mais atual e dramática que qualquer espetáculo brasileiro em cartaz. O teatro não está refletindo o que é a sociedade. A causa fundamental disso foi o excessivo rigor da censura a partir de 1968, mas no momento atual, a censura já vai para segundo plano, e o problema fundamental, o centro da crise da cultura e, particularmente, do teatro brasileiro, é a incapacidade real que os artistas e os homens da cultura estão tendo para entender a complexidade dessa realidade que aí está.

Por que isso?

Porque a cultura foi posta à margem durante muito tempo e ela, hoje, está complexa. Quer dizer, a sociedade foi se modificando violentamente e a cultura estava posta à margem. Quando ela se deu conta, o quadro da vida social brasileira era muito mais complexo do que a capacidade de fazer pensar de sua elite política e intelectual. Então a saída do problema é fazer com que a cultura e o teatro



A saída é fazer com que a cultura e o teatro brasileiro voltem a ter contato com a sua fonte de criatividade, o povo"

brasileiro voltem a ter contato com a sua única fonte de criatividade e até de originalidade, que é o povo brasileiro, que é a existência concreta do homem brasileiro. O ponto de partida inicial é retomar o vínculo que o nosso teatro sempre teve com o povo, que está excluído dos palcos. Há muito tempo que o povo brasileiro está fora. O povo passou a ser notícia de jornal de crimes, ou então como estatística do Ibope. Como categoria política, o povo brasileiro está fora. Então o teatro brasileiro tem de fazer um esforço para retomar o seu contato com o povo e, a partir daí, começar a pensar a sociedade brasileira como ela é hoje. Não adianta o sujeito ter preconceito e viver numa ►



Estação Memória

FOTO: AGÊNCIA ESTADO



Paulo Pontes:
"A função
do teatro é a
percepção do
novo"

“
“Não! Não há
nada mais
emocionante do
que a realidade.”

método, é voltar a colocar o povo no palco e na cultura brasileira. Como princípio, é ver hoje o país como um país complexo, que para ser compreendido e formulado com clareza, tem que ser estudado sem nenhum preconceito. A realidade desse país, hoje, é uma realidade diversa daquela que a gente estava acostumado a pensar.

O público não se choca em ver a realidade mostrada no palco?

Não! Não há nada mais emocionante do que a realidade. Os períodos áureos da dramaturgia, não só no Brasil, mas no mundo todo, são exatamente aqueles períodos em que a dramaturgia se encontra mais radicalmente com a realidade.

Você não percebe uma certa queda do povo brasileiro para o romântico?

Não, não. Se você põe um sujeito no palco... aliás, a natureza das relações entre os espectadores e o teatro é exatamente esta: a do sujeito ver no palco as suas relações recriadas diante de si, quer dizer, o sujeito tem um mundo

de coisas que está dentro dele, que são provenientes de sua experiência real no mundo, e isso está dentro dele de forma sombria. De repente, esse mundo de relações colocado fora dele, no palco, é algo que gera comunicação em teatro: a identificação do seu universo de vida no palco é a coisa mais poderosa que pode existir. Se isso falta ao teatro, o teatro entra em decadência. Isso é a natureza da linguagem teatral.

Nesse caso, a censura voltaria ao primeiro plano, quando o teatro quer mostrar a realidade, e há coisas da realidade que o teatro não pode dizer, nem mostrar, não é?

Bom, o primeiro plano, a causa, foi o problema da censura, mas ele hoje já vai para segundo plano, porque há uma capacidade real de todos nós, artistas e escritores brasileiros, de formularmos essa sociedade que está aí, com a complexidade que ela tem. Isso há! E há um mundo de temas de peças que já podem ser tratados e que não o são porque não sabemos tratá-los.

FOTO: AGÊNCIA ESTADO



Grande Otelo, Bibi Ferreira e Paulo Autran na adaptação de 'O Homem de La Mancha', feita por Pontes

► sociedade complexa de 1975 e pensá-la como se nós estivéssemos antes de 1964. Tem que entender que esta sociedade se modificou, que é complexa, que o quadro é difícil. São relações cada vez mais intrincadas, mais diversificadas, e a cultura brasileira está lá atrás! O passo inicial é a gente se dedicar ao estudo da realidade brasileira atual, partindo do princípio de que ela é complexa, muito mais complexa do que nós estávamos acostumados a vê-la. Como



Estação Memória

FOTO: DIVULGAÇÃO

► **É todo esse trabalho desenvolvido pelo Teatro de Arena, o Opinião, Oficina, não deixou nada de projeção para a atualidade e a posteridade?**

Deixou uma contribuição importante, mas ela precisa ser adicionada de material novo. Ela não é suficiente. A dramaturgia do Arena, por exemplo, uma dramaturgia revolucionária na época, hoje, para nós, é uma coisa estreita em relação à realidade concebida.

É parece que se restringiu ao eixo Rio-São Paulo, não é?

Não, pelo contrário! A coisa que menos tem na dramaturgia do Arena é Rio-São Paulo, quer dizer, a dramaturgia dos marginalizados. Uma dramaturgia que tem muito marginal, muito favelado, tem muito homem do campo, mas não tem, ao menos, o mais importante, não somente do ponto de vista político, mas do ponto de vista do perfil mesmo da realidade brasileira de hoje: tem que se deter e estudar que cidadão é esse chamado classe média brasileira.

Do ponto de vista da estratificação, para quem vemos fazer a arte, se não damos condições ao povo, à grande maioria, para que essa camada chegue ao teatro? O teatro é um tanto elitista...

Mas o teatro não é um instrumento de percepção da realidade acessível às grandes multidões. É isso não é um erro, não. É preciso compreender qual é a natureza do teatro. A função do teatro é a percepção do novo. Os veículos que irradiam, são veículos de grande alcance do povo, tem uma capacidade de pe-



'A Grande Família' chegou à TV nos anos 1970 e Pontes era um dos roteiristas: "higienista social"

netração muito grande como, por exemplo, a televisão, exatamente porque são veículos extraordinariamente democráticos, quer dizer, de longo alcance, que atingem milhões de pessoas. São veículos que só transmitem informações de correntes, não é? Você não pode perceber e inventar uma coisa nova e pôr na televisão, que ninguém assiste. Existem veículos experimentais de ateliê, e existem veículos irradiadores. Os experimentais são aqueles laboratórios das criações novas que a sociedade, a cada instante, vai concebendo. É uma sensibilidade individual voltada para a experiência que percebe essa coisa nova que está dentro da sociedade, mas que ninguém viu ainda. Então, isso se faz num laboratório chamado teatro para 500 pessoas, 400, e em cima de uma sensibilidade individual poderosa do artista, do escritor que está com todas as suas antenas ligadas para o interior da sociedade que ninguém vê. A televisão, ao contrário, é o veículo que você liga na sua casa e milhões de pessoas estão recebendo informações correntes. Então, compreender o teatro como percepção do novo é, de

repente, você se tranquilizar com esse negócio de que veículo não é importante (só) porque não atinge milhões.

Em A Grande Família, qual foi a saída que você deu? Você mostrava problemas domésticos que são universais e que estão dentro da realidade brasileira.

Meu trabalho em A Grande Família era um trabalho mais de higienista social, uma série de noções básicas em relação às pessoas, que são conquistas que o pensamento humano já fez há séculos e que a sociedade, pouco democratizada, ainda não usa, e você pode tentar irradiar na televisão. Mas são conselhos de higiene... um sujeito transmite uma aula de enfermagem para quem tá lá no campo, de como é que se deve fazer um curativo... quer dizer, uma coisa consagrada, que todo mundo sabe, mas que existem áreas que não sabem ainda. Então, você democratizar, verticalizar esse conhecimento é uma coisa importante. Mas eu não podia pegar uma daquelas comédias de A Grande Família e por no teatro que não tinha função, seria uma má utili- ►



Estação Memória

zação de um veículo que dá oportunidade de ver as coisas com maior profundidade. Se eu escrever uma peça e botar na televisão é errado, como é errado (escrever) uma peça superficial e pôr isso no teatro. Você vai ao teatro com uma disposição diferente, você se prepara para ir. O teatro é uma sala escura, sua atenção está toda voltada, seus reflexos estão todos voltados (para o espetáculo), a presença da pessoa é viva. Então, você vai ali se relacionar de forma profunda com o palco. A relação com a televisão é diferente: você está numa sala clara, o outro fala, vai atender à porta e tal... você não está concentrado, atento... o sujeito liga na hora que quer, então a coisa da televisão é a coisa comum, é uma linguagem comum, é aquela informação para a qual a pessoa não precisa se concentrar muito para perceber. A própria televisão, do ponto de vista visual, é muito pobre, de baixíssima definição visual, com uma tela pequena. É uma coisa difícil!

Paulo, através de um texto estrangeiro, é possível a gente exprimir a realidade brasileira?

É claro que é! Há autores que estão lá, falando de problemas que são comuns à humanidade inteira e que você, com um trabalho de recriação aqui, pode aproximar muito da plateia brasileira.

Aproveitar totalmente os textos ou adaptá-los?

O Oficina, por exemplo, fez Pequenos Burgueses, que foi um espetáculo importante, brasileiro, que a gente via que estava falando da vida brasileira, sendo um texto estrangeiro.

Sobre o Homem de La Mancha, Paulo?

Que é que tem?

Como foi a adaptação que você fez?

O Homem de La Mancha foi adaptado. O trabalho da gente foi modificar aquele universo épico de Cervantes e fazer com que Dom Quixote gravitasse em torno das nossas necessidades éticas. Quer dizer, o que Dom Quixote estava reivindicando no Brasil era a liberdade, entendeu? Era igualdade de oportunidade... O código ético da peça, nós mudamos, não era mais código medieval não, era o código da sociedade brasileira de hoje. O nosso trabalho consistiu nisso. E foi eficaz, sentiu-se emocionado.

E a concepção do homem brasileiro é igual em toda a extensão do País? No Nordeste, não há outra compreensão por parte do público para o teatro que se lhe mostra?

Cada região brasileira tem suas particularidades, não é?

No caso, você fala a realidade dentro de um enfoque regional?

A realidade é a realidade de onde o escritor está trabalhando. Realidade é a realidade que ele conhece. Não existe o homem brasileiro, essa coisa assim, substantivo abstrato. Isso não existe. Mas existe uma certa unidade, fala-se a mesma língua, poucas diferenças, se vive debaixo de uma mesma legislação e, muitas vezes, debaixo da mesma falta de legislação... se tem uma história em comum, quer dizer, existe terreno comum entre as várias

“

“O trabalho da gente foi modificar aquele universo épico de Cervantes e fazer com que Dom Quixote gravitasse em torno das nossas necessidades éticas. Quer dizer, o que Dom Quixote estava reivindicando no Brasil era a liberdade, entendeu? Era igualdade de oportunidade...”

regiões, ao mesmo tempo que as várias regiões tem suas especificidades, as suas particularidades.

Como em Um Edifício Chamado 200, em que personagem principal pode ser vivido por 100 milhões de brasileiros?

Pois é, é um bom exemplo. É uma peça do carioca: o cara é marginal em Copacabana, mas que qualquer sujeito, de qualquer parte do país, entende, compreende, se emociona. Mas eu acho que, o tipo de problema que o cara vai colocar na sua peça, é o ▶



Estação Memória

► escritor (quem determina). Fazer da experiência real dele, a matéria-prima do seu trabalho.

Você tem acompanhado o movimento cultural da Paraíba?

Não.

Parece que sua atuação aqui não deixou escola. Quem se aproxima mais é o Zé Bezerra que, em suas montagens, procura temas locais. Você não teria pretensão, desejo, vontade de que um grupo daqui se afinasse mais com as suas ideias?

Bom, eu sou um cara aberto, não é Alarico? O espetáculo Parai-bê-a-bá, que eu fiz aqui, naquela época, eu já fiz em diversos estados brasileiros diferentes. Eu fiz a mesma experiência no Paraná, escrevi lá com o pessoal um espetáculo sobre o Paraná, fiz a mesma coisa no Rio Grande do Sul. Eu sou uma pessoa permanentemente aberta. O que eu gosto de fazer da minha vida é isso mesmo: me unir com as pessoas e realizar as coisas dentro do meu campo de trabalho. Se estou na Paraíba e surgir uma oportunidade de dar uma consequência a isso, para mim só causa alegria. Se surgir, em uma visita minha a um grupo, em torno do qual a gente possa deflagrar alguma coisa, eu faço com o maior prazer. Eu gosto disso mesmo!

Do ponto de vista técnico, o que é que falta ao teatro brasileiro?

Nada.

Formação de atores?

Temos ótimos atores, temos ótimos diretores, cenó-

FOTO: DIVULGAÇÃO



grafos maravilhosos.

Você, em uma entrevista que concedeu ao Pasquim, manifestou-se contra a expressão corporal...

Não, não, a expressão corporal não...

É “expressão corporal”, entre aspas...

É, existe. É um setor despreparado do teatro brasileiro por falta de demanda, que é a coreografia. Espectáculo brasileiro é pobre de coreografia, porque o setor não tem condições de se desenvolver. Então, às vezes, as pessoas, em vez de enfrentarem o problema e fazerem a coreografia, eliminam-na e bolam uma outra coisa que chamam de “expressão corporal”, com a preparação do corpo do ator. É um truque, um vigarismo estético que o artista, ao invés de fazer os passos certos, organizados, disciplinados, recriados, fica para um lado e para o outro fazendo trejeitos e tal, umas contorções. No fundo, você não sabe o que diabo é aquilo. Mas é uma coisa muito do teatro carioca. Na Paraíba, isso não tem importância não.

Dentro desses programas, todos encetados pelo Ministério da Educação e

Um Edifício Chamado 200, em montagem gaúcha dirigida por João Pedro Gil, em 1977: “É uma peça do carioca, mas que qualquer sujeito, de qualquer parte do país, entende”

Cultura, através do SNT (Serviço Nacional do Teatro), Movimento de Ação Cultural, trazendo espetáculos do Sul, você acha isso válido, no sentido de renovar esses quadros de diretores, atores e atrizes dos diversos Estados?

Não acho isso muito positivo não. É positivo na medida que dá oportunidade de ver um espetáculo mais bem acabado, feito com um nível profissional maior. Mas isso não vai deflagrar nada de mais importante. O importante é se você conseguisse que um encenador do Rio fosse contratado para cá e o cara ficasse um tempo aqui, preparando a turma. Mas o que houve, realmente, no Brasil, durante 11 anos, foi uma orfandade absoluta da cultura em relação ao Governo. Há implicações políticas aí que eu não quero me estender sobre elas. Eu quero apenas constatar que é impossível, é inconcebível que a Universidade da Paraíba não tenha um grupo de teatro. É inconcebível porque o teatro ►



Estação Memória

► é um instrumento de expressão que tem tradição no Brasil. Existe uma dramaturgia clássica neste país. São dois séculos de história do teatro. É um instrumento importante da cultura brasileira, então é uma coisa acessível a uma cidade menor, exatamente porque é feito por gente ao vivo. É uma técnica artesanal, é uma coisa da maior importância, não é?! Eu fico pasmo de ver que a Universidade da Paraíba não tem um grupo de teatro, não contrata um profissional de teatro para fazer seminários, montar espetáculos, desenvolver a atividade teatral. Isso é uma coisa realmente escandalosa. Se você chegar num país um pouco mais civilizado... uma universidade de qualquer Estado pobre dos Estados Unidos tem sua orquestra de câmara, orquestra sinfônica, tem seu grupo de teatro, sua escola de dramaturgia, tem sua atividade cultural paralela ao ensino técnico. Agora, a sociedade brasileira ficou violentamente pragmática e a universidade passou a ser o veículo desse pragmatismo. O ensino começou a dar ênfase excessiva às carreiras técnicas e se levou ao desprezo, à orfandade total da cultura humanista. Então, dentro disso, teatro, cinema, música etc. e tal... qual é a instituição que é da sua própria natureza estimular esses instrumentos de expressão que são necessários para a vida da sociedade? É a universidade! Então a universidade... eu dou para você, se eu pensar meia-hora, uma pauta de assuntos absolutamente supérfluos que são objetos de verbas polpudas, quando não se tem um profissional contratado para fazer um grupo de teatro na universidade. O Go-

verno do Estado, não me pasma tanto, porque são tantos os problemas a resolver num Estado pequeno, tem fome, tem seca, tem divisão injusta da renda, tem buracos na rua, tem todo tipo de doença, quer dizer, realmente o nível de necessidade do homem comum é tão primário que se entende o Governo não ter a menor ideia do que é cultura. Mas a universidade?! Uma instituição estruturada para fazer cultura não ter um grupo de teatro, é de pasmar! Se eu fosse jornalista, eu escreveria com a maior violência sobre isso. Eu considero isso um deboche. Eu estava vindo agora de uma visita ao ministro José Américo de Almeida e ele estava me falando sobre as peças que tem ido assistir no Teatro Santa Roza, peças que o pessoal daqui mesmo escreve, turma jovem que faz teatro amador... um homem com quase 90 anos que deu uma contribuição importante para a vida deste país, sai da casa dele, vai ao teatro assistir a manifestação de um jovem, e a gente conversa com José Américo e sabe que ele já foi um homem público, já foi um político com essa sensibilidade, que ele tem essa capacidade de compreender a importância da cultura... Então você percebe que essa elite que fez política assim, desapareceu e que a elite que está fazendo a universidade brasileira, que está gerindo a vida universitária brasileira, não tem sensibilidade

para fazer um grupo de teatro. A vontade que você tem é de chorar! Então as gerações vão se sucedendo e vão ficando cada vez mais medíocres? Como é que é isso? Então a geração de administradores que sucedeu a José Américo tem menos sensibilidade para um problema desse do que a dele? Como é que é isso? Essa gente tá pensando que cultura é o que? Que cultura é negócio de marginal? De malandro? Quem vai julgar essa gente é a cultura brasileira. Quem vai dizer que esse período foi importante, ou não, para a história do País são os homens de cultura. Quem faz a história é a cultura. Quem transmite experiências é a cultura. Quem faz a civilização não é só o sujeito que está fazendo a prospecção de petróleo, não. Isso é a massa bruta da história. Quem dá organicidade e sentido à história é o homem que tem a capacidade de pensar. É exatamente o teatrólogo, é o historiador, é o filósofo, é o romancista, é o artista. É esse o homem que dá sentido à vida da sociedade. Agora, de repente, o sujeito é depositário de um poder de uma instituição chamada universidade, uma universidade que não tem um grupo de teatro! E na Paraíba já tem mais de duas! Eu gostaria muito de, um dia, poder olhar para o reitor e cobrar isso dele. Eu vou cobrar. Cobro sempre! Em qualquer lugar que eu esteja, eu cobro! ✖

Alarico Correia Neto é jornalista, encenador e professor aposentado da Universidade Federal da Paraíba, onde lecionou nos cursos de Jornalismo e Teatro. Na imprensa, atuou nos jornais Diário de Pernambuco, Jornal A União, Jornal Correio das Paraíbas e Rádio Correio da Paraíba. Fundou, em Cabedelo (PB) o jornal O Forte. Na área teatral, integrou e presidiu a Juteca, em João Pessoa; fundou a Federação Paraibana de Teatro Amador. Como encenador, montou os espetáculos teatrais "A Cara do Povo do Jeito Que Ela É", "A Prima Dona" e "A Empresa Perdoa Um Momento de Loucura".

O povo no palco:

PARAÍ-BÊ-A-BÁ E A REPRESENTAÇÃO DO PARAIBANO¹

Lays Honorio Teixeira
Especial para o *Correio das Artes*

Em fins da década de 1960, algumas histórias não convencionais sobre a Paraíba foram contadas por meio de uma peça teatral. De um paraibano para outros, a peça reuniu autores, poetas, músicos, políticos, atores, atrizes e um coordenador geral paraibano para se atingir um ideal de comunicação com seus conterrâneos.

Radialista, colunista de jornal, educador²: diferentes experiências convergiram na consolidação da carreira profissional de Paulo Pontes no teatro, que teve início na década de 1960, por meio de um convite feito pelo dramaturgo e ator Oduvaldo Vianna Filho, quando de sua passagem pela Paraíba. Junto com ele e Ferreira Gullar, Paulo Pontes fundou o *Grupo Opinião* em 1964, dando início a sua carreira nos palcos. Com a cisão do grupo em 1967, retorna à Paraíba e coordena a dramaturgia do espetáculo *Parai-bê-a-bá*.

Escrita em 1967 e encenada no primeiro semestre de 1968, tudo o que circunda *Parai-bê-a-bá* estava imbuído pelo contexto da ditadura civil-militar. Logo, a crítica social e política é imprescindível à compreensão da escrita de Paulo Pontes, sendo o diálogo com o povo, uma constante nas suas obras. Suas peças e textos televisivos eram baseados nas dinâmicas e nas



Paulo Pontes ajudou a fundar o Grupo Opinião, em 1964, junto com Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, entre outros

mazelas sociais, sendo sua principal preocupação o tipo de cultura que estava sendo oferecido ao público. Assim, Pontes adota uma perspectiva cultural voltada para as questões populares, partindo sempre do cotidiano no qual estava inserido.

A forma utilizada para a elaboração da peça foi baseada na técnica da colagem, reunião de trechos de diferentes textos na formulação de um novo, destacando-se aspectos em comum entre os textos manipulados – como o tema ou uma mesma abordagem sobre um autor, personagem ou espaço.

Na peça, estão presentes, através dos seus textos (ou são mencionados como personagens), os escritores José Américo de Almeida, Oscar de Castro, José Lins do Rego, o cordelista Leandro Gomes de Barros, o intelectual Horácio de Almeida, o padre Francisco Pereira, os poetas Manoel José de Lima e Augusto dos Anjos, os cantores Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, o compositor João do Vale, e os políticos João Agripino Filho e João Pessoa, além de Euclides da Cunha.

Os textos que compõem o espetáculo foram selecionados pelo padre Francisco Pereira, Al- ▶

¹ Esse texto é parte da dissertação "A cara do povo do jeito que ela é: o nacional-popular na peça *Parai-bê-a-bá*, de Paulo Pontes", apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade em 2020. Parte das informações aqui apresentadas foram retiradas dos jornais *Diário da Borborema*, *O Norte*, *Correio da Paraíba* e *A União*, entre janeiro e abril de 1968.

² Durante a iniciativa CEPLAR – Campanha de Educação Popular, Paulo Pontes assumiu a direção do Departamento de Arte e Divulgação utilizando peças teatrais como metodologia de ensino, o que contribuía para a alfabetização e aprendizado dos beneficiados por aquela iniciativa.

▶ timar Pimentel, João Manuel de Carvalho, Jomar Souto e Paulo Pontes, com a atuação de Jomar Souto, Márcia Guedes Pereira, Sérgio Tavares, Roosevelt Sampaio, Socorro Albino, Walderedo Paiva e Ednald do Egypto. Com os arranjos e direção musical de Pedro Santos e Arlindo Teixeira, com a participação do Coral da Universidade Federal da Paraíba.

Por iniciativa de João Agripino, governador da Paraíba em 1968, a peça foi apresentada em várias cidades, na primeira tentativa de “teatro volante” feita no Estado, alcançando recorde de público nos teatros locais. O percurso desta começou no Rio de Janeiro e seguiu até o sertão do Estado. A primeira apresentação ocorreu no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, onde a peça alcançou o 3º lugar geral. Depois disso, a peça estreou em terras paraibanas em fevereiro de 1968 no Teatro Santa Roza em João Pessoa.

Após lotar o teatro, com a necessidade de sessões extras, a peça começou a percorrer cidades do interior do Estado, a saber: Campina Grande, Catolé do Rocha, Souza, Pombal, Itabaiana e Cajazeiras, sendo esta última a única cidade onde foi anunciada a peça, mas a apresentação não ocorreu.

Em *Parai-bê-a-bá*, a maioria dos personagens constituem representações do real: a ação se refere aos problemas, situações, diálogos e conflitos que, quando não transcritos integralmente, tem inspiração em situações que realmente ocorreram. Quando fala do homem do povo, do seu cotidiano, das suas características e gostos, o faz em oposição aos espetáculos teatrais que trabalham com temáticas humanas mais individuais, que tratam de questões introspectivas. O seu teatro, ao contrário, buscava representar a temática da multidão.

Na peça, há dois tipos de personagens: os que foram criados por Paulo Pontes e os que são recortes de outros textos. Os que foram criados pelo autor não

apresentam nome próprio nem características físicas descritas em rubricas, são personagens que atuam em diferentes situações mas que não constituem uma trajetória no decorrer da narrativa; enquanto os personagens oriundos das colagens tem narrativas próprias, mantidas em coerência às obras originais mas que, ao serem deslocados para a peça, convergem para adensar o tema do texto, o paraibano.

Quando o dramaturgo escreve *Parai-bê-a-bá*, escolhe a abordagem do paraibano enquanto trabalhador rural, elencando o homem do campo como representante do Estado. À época, a Paraíba era essencialmente agrária e dependente economicamente do agricultor, e, com o surgimento das Ligas Camponesas naquele contexto do pré-golpe, havia ainda uma representatividade social e política do trabalhador rural. É também sob essa perspectiva que a peça foi escrita, procurando evidenciar o trabalhador do campo como representante do homem do Estado.

ATOR 2: O homem rústico que trabalha no campo quer ver o produto dos seus esforços. Tem a natural aspiração de passar melhor de casa e comida. Ele deseja, pelos seus esforços e economias, chegar a ser proprietário... embora modesto e pequeno, mas livre do desassossego de ser como simples locador. O sistema que divide latifúndio e moradores contraria, pela sua natureza, as aspirações íntimas do homem do campo, mata-lhe o gosto pelo trabalho, tira-lhe o amor à terra e transforma-o num homem sem interesse pelo seu trabalho e cheio de resignação. (PONTES, 1968, p. 32)³

Mas, não é só de temas que evidenciam os problemas sociais que a peça foi escrita, o humor e a ironia diante das mazelas da vida aparecem como alívio cômico em respostas as essas situações.

ATOR 3: O que é que dá na sua terra? Que lavoura ela dá melhor?

ATOR 4: Dá nada não senhor.

ATOR 3: Como não dá?

ATOR 4: A terra é muito ruim. Sol muito quente, semente mir-

rada, chove pouco, enxada cega, preço barato... dá nada não, senhor...

ATOR 3: Que história é essa, meu senhor. Ali naquela baicada, plantando feijão, por exemplo... o que é que o senhor acha?

ATOR 4: Ahhhh, plantando dá (PONTES, 1968, p. 26)

No fim do espetáculo, o autor insere diferentes símbolos de representação do paraibano através de fatos históricos: a candidatura de João Pessoa a vice-presidente na chapa de Getúlio Vargas concorrendo contra Júlio Prestes; o episódio da Revolta de Princesa Isabel que se autoproclamou Território Livre de Princesa Isabel durante a República Velha; o assassinato de João Pessoa, além de citar outros nomes de paraibanos que simbolizam a resistência, como o Índio Piragibe na luta contra a exploração francesa, a figura de André Vidal de Negreiros que contribuiu na expulsão dos holandeses, Branca Dias, João Pessoa e José Américo que resistiram através das suas experiências individuais.

O objetivo de Paulo Pontes era o diálogo com o povo, porém, como o público do teatro era restrito (normalmente a intelectuais e à classe média), havia sempre a necessidade de se atingir a comunicação com um novo público, advindos das classes operárias, populares. Esse diálogo se dava através dos grupos formadores de opinião, como jornalistas, professores, intelectuais, que eram (e ainda são) o público base do teatro comercial.

Ao buscar, na literatura canônica paraibana, em diversos momentos históricos do Estado, nas músicas veiculadas e nos discursos que circulavam para o povo, a produção de *Parai-bê-a-bá* visava alcançar o objetivo de aproximar o público do teatro bem como regastar costumes culturais locais, entendidos por Paulo Pontes como elementos constituintes do homem paraibano. ✖

Lays Honorio Teixeira é graduada licenciatura em História pela Universidade Federal de Campina Grande, mestra em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba e professora da rede privada em Campina Grande.

³ PONTES, Paulo. “Parai-bê-a-bá”. João Pessoa: [Propan], [ca. 1968].

Clarissa Macedo

Desconhecida

As utopias acabaram
em nome da televisão,
um erro feito
pelo preço do petróleo

Eu te amo, tu me amas
e o verbo já não pode mar

Em nome de Cristo
muitas guerras foram dadas
em nome da dívida
uma tristeza no tronco do país.

Todos os mestres morreram
e na tua carne se desenha
traços que inauguram um título
baralho aberto no avesso da palavra,
asa feita de corpo e de coragem

O mundo agora
cruza um lago sem memória
e em alguns anos
estaremos mais pobres
mais burros
mais tristes
na alma
e no prato ()

Cresce um rasgo
em massa e sem história
na palavra-passe chamada pátria –
essa nódoa, essa traça
esse vazio imenso do nome
no mito de um tempo chamado aflição.

Imemorial

Abro a gaveta e surgem
celas, velhos faunos,
a aventura do vazio
e o hábito de guardar fracassos.



[As gaivotas desta tarde...]

As gaivotas desta tarde
cravaram dentes
repetindo o sinal da cruz

de tanta tristeza,
não andam mais juntas
em busca do sol:
guardam a dureza
de quem surfa a morte como os abutres.



Clarissa Macedo é doutora em Literatura e Cultura, é escritora, revisora e pesquisadora. Apresenta-se em eventos pelo Brasil e exterior. Integra coletâneas, revistas, blogs e sites. Publicou a plaquete *O trem vermelho que partiu das cinzas* (Pedra Palavra, 2014) e os livros *Na pata do cavalo há sete abismos* (Prêmio Nacional da Academia de Letras da Bahia, 7 Letras, 2014); em 3ª reimpressão pela Penalux, 2019; traduzido ao espanhol por Verónica Aranda, editorial Polibea, Madrid, 2017) e *O nome do mapa e outros mitos de um tempo chamado aflição* (Ofícios Terrestres, 2019). Integrou, em 2018, o Circuito de Autores doArte da Palavra, promovido pelo SESC. É uma das organizadoras do Sarau Som das Sílabas, idealizado por Gabriel Póvoas. Mora em Salvador (BA). Contato: clarissamonforte@gmail.com / clarissamacedo.blogspot.com

90 ANOS ESTA NOITE

Reflexões

sobre glórias passadas

Clemente Rosas

Especial para o *Correio das Artes*

“Os velhos ruminam o pretérito, os moços antecipam e devoram o futuro”. Talvez esta máxima do Marquês de Maricá explique o fato de que eu, ao transpor o umbral do 15º Regimento de Infantaria – 15 RI, em João Pessoa, para prestar serviço militar, tenha ficado indiferente ao drama que ali se passara 30 anos antes, quando aquela unidade do nosso Exército se chamava 22º Batalhão de Caçadores – 22 BC. Ali perderam a vida quatro oficiais fiéis ao Governo Federal e quatro praças, dentre os

revoltosos que tomaram de assalto o quartel, compondo um grupo de voluntários civis sob o comando do tenente Agildo Barata. Agora, que se cumprem 90 anos do ocorrido na noite do dia 3 para 4 de outubro de 1930, na capital paraibana, é tempo de “ruminar” o passado, provocar reflexões, e dele extrair lições de vida.

A história da Revolução de 1930 tem sido bem narrada por vários dos seus participantes e observadores: Agildo Barata, Juarez Távora, Juraci Magalhães, Barbosa Lima Sobrinho, Hélio Silva, José Joffily, até o velho José Américo de Almeida em seu *O Ano do Nego*. Não pretendo aqui recontá-la, apenas ressaltar alguns dos seus aspectos e complementar informações. Trata-se de acontecimento marcante para a Paraíba, palco do episódio sangrento que impregnou os seus coevos até a terceira geração. ▶

FOTO: ARQUIVO PESSOAL/CLEMENTE ROSAS



Paraíba, 1930: participantes do assalto ao quartel do 22 BC. Da esquerda para a direita: Artur Sobreira, Antônio Pontes, Antenor Navarro, Borja Peregrino, Caetano Júlio, José de Lima, Ernesto Silveira, Odon Bezerra e Francisco Cícero de Melo

▶ “Liberais” e “perrepistas” ainda se distinguem, embora não mais se hostilizem, como em passado recente. Alguns ressentimentos e rancores pessoais, no entanto, remanesçam. Por isso, sinto-me no dever de informar que me incluo no time dos “liberais”: sou neto do secretário das finanças do presidente João Pessoa e filho do secretário da agricultura do governador José Américo, 20 anos depois.

Podemos começar com uma glosa aos numerosos relatos da Revolução. Talvez ninguém tenha ainda, satisfatoriamente, enfatizado a profundidade, a extensão e a abrangência daquele movimento. Arrisco-me a afirmar que a história brasileira não registra, e dificilmente registrará, episódio semelhante: o anseio de mudança da Velha República oligárquica envolvia o operariado nascente, as classes médias urbanas, os empresários e, até, mesmo proprietários rurais. Celso Furtado, em suas memórias, dá conta do intenso clamor popular provocado pela morte do presidente João Pessoa, que ele presenciou, criança, nas ruas da nossa capital. Juarez Távora, comandante militar do movimento no Norte e Nordeste, enquanto esteve escondido por aqui, abrigou-se em casas de empresários. E João Alberto conta que, ao retornar clandestino do exílio na Argentina, após a aventura da Coluna Prestes, para rever a família no interior do Rio Grande, tendo sido identificado por um estancieiro, foi bem acolhido e protegido. E até uma escolta de peões de sua confiança ele lhe proporcionou, para entrar à noite em sua cidade.

Essa disseminação abrangente do anseio revolucionário explica o fato de que os jovens convocados por Agildo Barata para o assalto ao quartel do 22 BC tenham provindo das “melhores famílias” paraibanas, na expressão um tanto piegas de Juarez Távora. Agildo os nomeia em seu livro, embora omita, involuntariamente, alguns dos recrutados: Artur Sobreira, Antenor Navarro, Basileu Gomes, José de Borja Peregrino, Francisco Cícero, Odon Bezerra e Caetano Júlio,

este último, afrodescendente de origem modesta, o primeiro negro a chegar ao posto de coronel da Polícia Militar do seu Estado. Artur Sobreira, do próprio punho, completou a lista: Ernesto Silveira, Cipriano Galvão, José Mariz e mais Antônio Pontes e o preto José de Lima, estes também de estrato popular. Eram, inicialmente, cerca de 20 civis mal embrulhados em fardas do Exército, mas boa parte, ao defrontar-se com uma inesperada resistência, bateu em retirada. Seu comandante, generosamente, preferiu omitir seus nomes no relato.

Há também adendos a fazer quanto às vítimas. Do lado do Governo, todos são conhecidos: o general Lavanère Wanderley e os tenentes Paulo Lobo, Raul Reis e Sílvio da Silveira. Não há menção, no entanto, às baixas entre os revoltosos: um cabo e três soldados. Agildo desculpa-se por não recordar seus nomes que, salvo engano deste que ora escreve, permanecem até hoje em completo esquecimento. Dúvidas existem ainda quanto à morte do general, que teria resistido à prisão.

Houve quem comentasse que o general, ao tentar resistir, teria sido abatido pelo comandante da operação. Mas não é o que este conta, em suas memórias. Segundo o memorialista, após sair do alojamento, simulando rendição, o general o alvejou, com um revólver calibre 32, atingindo um dos atacantes que revidou, ferindo-o. Em seguida, foi levado pelos combatentes civis Artur Sobreira e José Mariz para o Corpo da Guarda, sendo depois conduzido de automóvel para o hospital, onde veio a falecer. Os médicos que o atenderam foram, no primeiro momento, Dr. João Medeiros e, depois, Dr. Ávila Lins, que o operou. (Observações de Artur Sobreira, nesta parte final). Pela coragem e sinceridade demonstrados pelo tenente Agildo, combatente obstinado em

três movimentos revolucionários – 1930, 1932 e 1935 – ao assumir plenamente as responsabilidades de todos os seus atos, nos três casos, não me parece haver razão para pôr em dúvida o seu depoimento.

Conquistado o quartel do 22 BC, logo foram despachadas tropas mistas do Exército e da Polícia Militar para tomar o poder nas cidades de Fortaleza, Natal e Recife, recheadas de voluntários, na capital e ao longo do caminho. O historiador José Joffily foi um deles, desde os primeiros momentos, aos 17 anos de idade. E assim a Paraíba, “pequenina e heroica”, assumiu o protagonismo no movimento revolucionário que, com todos os percalços em sua evolução, acabou por mudar a face do país, sepultando as práticas viciosas da velha república oligárquica.

Mas cabe uma reflexão final, motivo destas reminiscências. Devemos uma reverência aos heróis obscuros que expuseram a vida pela causa. Talvez nem tivessem perfeita consciência de sua motivação, e tenham sido apenas fiéis aos seus chefes - caso dos três motoristas sobreviventes, integrados ao grupo de patrícios que invadiram o quartel, e dos quatro praças que morreram anônimos. Mas lealdade e fidelidade, até o limite do sacrifício, são também pontos de mérito. Como no caso dos dois sargentos integrantes dos “dezoito de Copacabana”, que só abandonaram a luta quando já estavam sem munição, e autorizados pelo seu comandante, Siqueira Campos, tendo tido a sorte de sobreviver, para contar a história. A estes heróis singelos e desafortunados de 1930, nossa comovida homenagem, ainda que tardia. ✦

•Para Joaquim Inácio Brito, pesquisador da história recente da minha terra, cujas observações sobre este texto agradeço.

Clemente Rosas Ribeiro nasceu em João Pessoa, em 27 de setembro de 1940. É formado em Direito pela Universidade Federal da Paraíba e pós-graduado em Desenvolvimento Econômico. Foi Procurador-Geral da Sudene. Integrou o grupo de poetas conhecido como “Geração 59”. Publicou ‘Praia do Flamengo, 132’, ‘Coco de roda’, ‘Administração & Planejamento’ e ‘Lira dos anos dourados’. Mora em Praia Formosa, Cabedelo (PB).



Bertolucci

E O PRESENTE DO PRETÉRITO

Aécio Amaral

Especial para o *Correio das Artes*

Em março de 1970, Pier Paolo Pasolini e a cantora soprano e atriz Maria Callas tiveram uma curta e imprevista passagem pelo Recife. Eles viajavam da Argentina, onde haviam lançado a adaptação de *Medéia* (1969), dirigida por Pasolini e protagonizada

▶ por Maria Callas, no festival de Mar Del Plata, e iam para o Rio e Salvador quando houve uma escala não planejada. Pasolini recolheu em versos a circunstância:

“[...]
Aqui chove; no aeroporto em construção, passando
em frente a um grupo de operários que trabalham, olhos
se erguem para os passageiros
É assim que o Brasil me saúda
e retribuo a saudação com meu coração burguês
que já sabe o que vai receber por aquilo que dá.
Nestes bancos desolados se espera um novo voo, de emergência,
Não há nada de novo: eu sei de que fala
O corpo não lavado e a melancolia
Minha companheira com sua ansiedade, no ar tépido da chuva,
e sua sede de graça: cegada para sempre –
este peso que nós burgueses trazemos no peito
por tudo o que não sabemos e a necessidade de elogios,
de modo que a vida nos cobre como uma veste úmida e suja,
e os raros momentos de felicidade logo se tornam lembranças
de que nos vangloriamos; e o peso aumenta (...)”¹

Pasolini conclui com uma reflexão sobre a postura do artista burguês diante do fracasso, que levaria “(...) a cômicos dar de ombros / a hilaridades esnobes, / ali sentados naqueles bancos desolados do Recife”. Além da situação pitoresca, retém-se no poema o senso de que o esforço do artista burguês crítico resulta, apesar do brilho estético e político de sua obra, algo burlesco.

Nos anos da contracultura esta parecia ser uma condição de artistas oriundos de frações da burguesia para quem a elaboração da tensão entre forma e vida é oportunidade para a crítica aguda, por vezes ressentida das contradições e hipocrisias do es-

tilo de vida burguês. No caso de Pasolini, esse traço fica evidente em *Teorema* (1968), alegoria das individualidades reprimidas e repressoras do universo familiar da burguesia italiana, espécie de freudismo cinematográfico dedicado à revelação das neuroses e psicoses da burguesia. Se *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (1975) aborda o absurdo que o fascismo pode alcançar, a abjeção do poder em sua forma extrema e sem resistência possível, sendo fundamental ao entendimento do totalitarismo, o estilo de vida do cineasta e suas posições políticas eram uma afronta ao modus vivendi burguês desde dentro.

Assistente de direção de Pasolini aos 20 anos de idade (*Accattone*, 1961), Bernardo Bertolucci reforçaria essa tendência de artistas oriundos de frações da burguesia italiana: os temas da família e dos condicionantes do totalitarismo europeu também são marcas da fase inicial de sua carreira.

A relação com o pai, o poeta e intelectual Attilio Bertolucci, ocupa boa parte dos seus temas nas décadas de 1960 e 1970 – aspecto apontado pelos críticos e reconhecido por ele próprio. A autoridade paterna é tanto central ▶

FOTOS: DIVULGAÇÃO



Maria Callas em *‘Medéia’*: inusitada escala em Recife, ao lado de Pasolini



Bertolucci (E) e Pasolini (ao centro) durante as filmagens de *‘Accattone’*, em Roma, em 1961

▶ à inserção no mundo artístico, quanto representante de um legado incômodo ao jovem Bernardo. É a partir do círculo de sociabilidade paterna, por exemplo, que Bernardo tomará contato com figuras como Pasolini, autor do argumento e do roteiro de *A Morte* (1962), seu primeiro filme, e Alberto Moravia, autor do romance antifascista “O conformista”, que é a base para o filme homônimo de 1970 que, juntamente com *O Último Tango em Paris* (1972), selaria sua reputação internacional.

Esta tensão levará mesmo a um “acerto de contas” do filho com o pai em *Antes da Revolução* (1964), segundo filme de Bertolucci. Ele afirmará, em entrevista para uma publicação brasileira, que o filme guarda semelhanças com sua biografia de jovem provinciano em uma Parma de inícios dos anos 1960 na qual ele respirava a atmosfera cultural que o pai ajudara a construir². Embora a figura paterna seja praticamente ausente da trama em um filme sobre os dilemas e frustrações de um jovem desorientado que flerta, a partir da influência de um professor e amigo mais velho, com o partido comunista italiano, e vive um caso secreto de verão com uma tia, Bertolucci dirá que vários momentos da obra – como a sequência no Teatro Régio, com a encenação de *Macbeth*, no último ato – eram um “verdadeiro confronto” de “homem pra homem”, entre ele e o pai.

Assinalo a dimensão paterna e familiar não só como dado fornecido por Bertolucci, mas porque ela parece de fato essencial na crítica que artistas oriundos de frações da burguesia italiana desenvolverão, nas décadas do milagre socialdemocrata europeu do pós-segunda guerra, ao *modus vivendi* burguês. De uma maneira que comunica o legado desses artistas com o nosso tempo, essa dimensão também é essencial à crítica ácida que Pasolini e Bertolucci fizeram da convivência da burguesia italiana com a ascensão do fascismo. A intrincada combinação entre filiação burguesa e crítica à cumplicidade da burguesia com o fascismo marca um tema fulcral na obra de Ber-

“

Embora a figura paterna seja praticamente ausente da trama (...) Bertolucci dirá que vários momentos da obra eram um “verdadeiro confronto” de “homem pra homem”, entre ele e o pai.

tolucci: a imbricação entre política e erotismo. Tal imbricação definirá ainda sua relação com os eventos de maio de 1968.

A questão paterna também comparece em *A Estratégia da Aranha* (1970) – adaptação do conto “O tema do traidor e do herói” (1944), de Jorge Luis Borges - e *La Luna* (1979), mas as obras que discuto a seguir contêm um entendimento específico da visão de Bertolucci sobre o fascismo, de um lado, e sobre a contracultura, do outro. Começemos pela contracultura.

Antes da Revolução carrega desde o título uma marca: a tematização da obsolescência moral do modo vida burguês antecipa parte do *pathos* que caracterizaria os eventos de maio de 68. O filme estreou em 1964 no festival de Cannes, mas só seria lançado na França (sob tutela de Henri Langlois) no inverno de 1967-1968. Ao passo que obteve recepção calorosa do público francês, evidenciando sua influência sobre a atmosfera do imediato pré-68, o público italiano lhe reservaria uma recepção fria. Os dilemas de Fabrizio (Francesco Barilli), que eram em grande medida os dilemas de um Bertolucci então com 23 anos, traduziam um espírito

inconformista diante dos rumos culturais e políticos de uma Itália que aos poucos acomodava conservadoramente a agitação do pós-guerra.

O inconformismo contido de Fabrizio, expresso na sua inquietação quanto à inclinação reformista do PCI e na relação incestuosa com a tia, culmina na capitulação simbolizada por seu casamento com uma jovem pequeno-burguesa. Resta a Fabrizio a paixão cinéfila, como na sequência em que ele dialoga em um bar com o cineasta Gianni Amico sobre o caráter político do cinema. Adiantado para a Itália de 1964, o filme ecoará fortemente no ânimo do público francês pouco depois.

A consciência desse descompasso faz do filme uma obra contracultural *avant la lettre*. Ao mesmo tempo, seu caráter antecipatório também tornará maio de 1968 um evento “superado” aos olhos de Bertolucci, como ele declara na entrevista à publicação brasileira: “Isso gerou um desdobramento divertido para mim, porque, até por causa de 1968, eu tinha superado aquela espécie de mal-estar que sentia durante a preparação do filme e sua rotação, entre 1963 e 1964. Para mim, apesar de eu me identificar com os movimentos de 1968, era uma coisa que já pertencia ao passado e, de algum modo, já superada”³. Aqui conserva-se o espírito do “coração burguês que já sabe o que vai receber por aquilo que dá” de que falam os versos de Pasolini, ao mesmo tempo em que a contracultura é vista como *passé* em sua própria ocorrência.

É o misto de política e erotismo regado a amor pela música pop e pelo cinema que marcará *Os Sonhadores* (2003), dedicado a maio de 1968. O olhar maduro do “coração burguês” sobre a contracultura reeditará a paródia à endogenia da família europeia pequeno-burguesa, voltando-se para a intelectualidade de esquerda da França. Os temas do incesto, da obsolescência moral da figura paterna (aqui novamente um pai poeta e intelectual) e do inconformismo juvenil estarão novamente presentes, só que agora a visão do diretor re-

“

É o misto de política e erotismo regado a amor pela música pop e pelo cinema que marcará “Os sonhadores” (2003), dedicado a maio de 1968.

► cai sobre como a impossibilidade de levar a termo uma relação incestuosa e poliamorosa precipita os irmãos gêmeos Isabelle (Eva Green) e Theo (Louis Garrel) e o jovem estadunidense Matthew (Michael Pitt) nas barricadas de Paris. A revolução invade, pela janela, o apartamento pequeno-burguês, arranca os jovens adormecidos ao erotismo mortal.

Se em *Antes da Revolução* a relação incestuosa é metáfora contracultural, afronta à repressão burguesa da sexualidade, em *Os Sonhadores* será mera endogenia pequeno-burguesa, erotismo exacerbado que impede ou retarda a assunção dos compromissos políticos da Geração-68.

No inverno europeu de 2008-2009, assisti a uma projeção seguida de debate de *Salò* em Londres. Entre os debatedores estava Gilbert Adair, autor do romance *The Holy Innocents* (1998), título *batalliano* adaptado por Bertolucci em *Os Sonhadores* (o apelo da adaptação foi tanto que, em 2004, o romance foi relançado com o título do filme).

Era inevitável que a presença de Adair, que roteirizou o próprio romance, fizesse a conversa desviar para o filme de Bertolucci. Com a ironia franca e sarcástica dos britânicos, o escritor afirmou que o romance continha sua visão sobre os eventos de maio de 1968, ele próprio um jovem es-

côes de moral pós-vitoriana em meio às barricadas parisienses. Para ele, aquilo tudo fora - visto desde agora - uma experiência de desbunde pequeno-burguês.

O desbunde é uma categoria política para aquela geração (como no Brasil dos anos de chumbo). A fala do escritor lança luz sobre a sequência final, na qual Matthew prefere guardar distância do ardor revolucionário das barricadas sob a defesa da via “paz e amor”.

A contracultura de fins dos anos 1960 não se restringe ao inconformismo juvenil pequeno-burguês, como o atestam o protagonismo dos sindicatos dos trabalhadores na França, o movimento negro e as invasões das reitorias das universidades dos EUA em 1967 lideradas, em grande medida, por jovens não oriundos da burguesia que passaram a frequentar os bancos das universidades em meio à afluência do pós-guerra. A visão de que aqueles eventos eram *passé* já no seu surgimento, ou resumiam-se a desbunde pequeno-burguês, não deixa de ser uma mirada típica do burguês consciente e crítico de sua condição, para quem não só seu labor artístico, como a experiência contracultural soam, afinal, burlescos, motivos de “cômicos dar de ombros” ou “hilaridades esnobes”, para remetermos ainda ao poema de Pasolini.

O niilismo de Bertolucci e Adair quanto aos limites do furor da contracultura transparece um realismo resignado, ao qual resta o amor pela arte e pelo cinema.

Luz, sombra e panorâmicas

A abordagem do fascismo e a crítica à convivência moral da burguesia italiana em relação a ele darão um tom mais engajado à estética político-sensual de Bertolucci.

Em *O Conformista*, estes temas são articulados a um minucioso trabalho de luz e sombra e panorâmicas monumentais que ressaltam a opressão do arquitetônico sobre o indivíduo. Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), agente secreto de Mussolini, casa-se com a fútil Giulia (Stefania Sandrelli) ao ver, na adesão pragmática ao fascismo e no casamento pequeno-burguês, a possibilidade de conciliar uma vida frustrada com alpinismo na burocracia fascista. Sua inquietação surda é atizada quando viaja a Paris com Giulia para cumprir uma missão: assassinar o professor de filosofia Luca Quadri (Enzo Tarascio), crítico do regime.

Ocorre que Quadri fora professor de faculdade de Clerici, o que habilita o segundo para a missão, mas ativa seus recalques. Em uma sequência clássica no escritório do apartamento de Quadri, eles conversam sobre a parábola platônica da caverna. O tratamento de luz e sombra através de um jogo de claro-escuro é pervasivo à mente de um Clerici às

‘Os Sonhadores’: o olhar maduro do “coração burguês” sobre a contracultura reeditará a paródia à endogenia da família europeia pequeno-burguesa, voltando-se para a intelectualidade de esquerda da França



FOTO: DIVULGAÇÃO

▶ voltas com sua adesão ao obscurantismo fascista e afetado pelo sopro de luz de Paris, o reencontro com o professor (novamente o intelectual mais velho, substituído da figura paterna, como em *Antes da Revolução*) e o encontro com a atraente e sedutora Anna, jovem e liberada esposa de Quadri.

A concatenação segura entre roteiro e fotografia conduz um Clerici aturdido entre a sombra e a luz, tensão que tem sua escalada com o envolvimento amoroso entre Anna e o casal italiano (sugestão de bissexualidade com Giulia, *affair fatal* com Clerici). O triângulo amoroso se anunciaria mortal para Quadri e Anna.

Com a remissão à parábola da caverna, Bertolucci lembra ao público que o fascismo se fora, mas seu gérmen permanecia no comportamento médio e retesado do pai de família pequeno-burguês (na noite da queda de Mussolini, o agora ex-agente secreto Clerici ora com a filha no berço sob um crucifixo na parede do quarto, um verdadeiro “cidadão de bem”).

O pragmatismo com que Clerici adere ao fascismo é o mesmo com que passará a renegá-lo em público, como na delação pública em uma rua de Roma do seu velho amigo fascista Ítalo (não por acaso um cego) na mesma noite da queda do regime. O estudo da personalidade fascista abarca a dimensão sociológica do sacrifício da individualidade em nome do comportamento mediano ou da massa. Porém, a tese frankfurtiana do ressentimento e da ferida narcísica como efeito de uma sobredeterminação estrutural, que tornaria o homem da massa carente da ligação carismática especular com o duce, cede de forma reducionista ao trauma erótico vivido nos cômodos da casa da família pequeno-burguesa: em criança, Clerici foi abusado sexualmente pelo chofer da família.

O lirismo sensual de *O Conformista* é deslocado por um lirismo bucólico combinado à objetividade épica em *1900* (1976), que narra a relação de amizade que atravessa as vidas de Olmo (Gerard Depardieu) e Alfredo (Robert De Niro) desde o nascimento de ambos, no alvorecer do século 20, até



‘O Último Tango em Paris’: Pasolini se afastara do discípulo Bertolucci por considerá-lo um filme com Marlon Brando e Maria Schneider demasiadamente iconoclasta

o final da Segunda Guerra na Itália. Nascidos no mesmo dia, seus destinos foram traçados desde o berço: Olmo é filho bastardo de uma família camponesa na propriedade do avô de Alfredo.

A marca da classe social acompanha o crescimento e a maturação dos amigos. Na juventude essa marca se atualiza na biografia de Olmo, que se torna um líder local dos trabalhadores depois de combater na Primeira Guerra, e de Alfredo, que apesar do estranhamento inicial em relação à autoridade paterna, acaba assumindo a propriedade.

Uma espécie de atração erótica enrustida une Olmo e Alfredo, que faz que, apesar dos choques de classe entre eles, persista uma proteção mútua e ciúme em vários momentos. Entre Olmo e Alfredo surge Attila (Donald Sutherland), capataz do pai de Alfredo e que se transformará em um líder dos Camisas Negras. Com sua entrada em cena, reproduz-se no plano micro os embates e contradições entre bur-

guesia, trabalhadores e fascistas da Itália do período, com ênfase para o poder de resistência do campesinato, especialmente da região da Emília-Romanha, lugar de origem de Bertolucci e das locações.

As panorâmicas da propriedade são quadros ora bucólicos, ora realistas da paisagem natural e política retratada, e o relato objetivo adverte para o ranço de Attila em relação aos patrões e para o fato de o fascismo ser gestado no interior da propriedade, diante de um Alfredo passivo e indiferente.

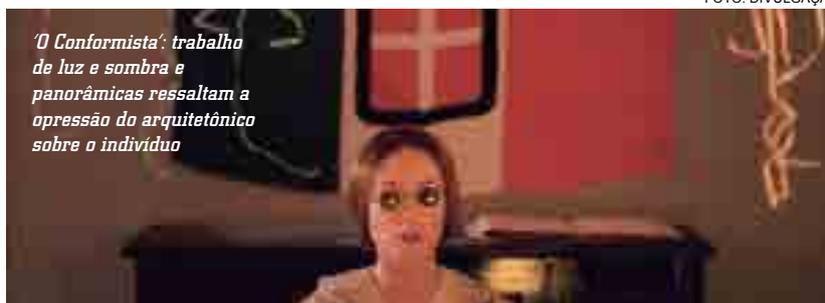
A narração objetiva é interrompida em um momento crucial: finda a guerra, os trabalhadores se revoltam e tomam a fábrica. Em uma sequência antológica, Attila é ridicularizado junto com ▶

► a esposa (prima de Alfredo), maltratado pelos trabalhadores e morre – a morte do fascismo. Alfredo, abandonado pela esposa, que não aceitava sua convivência com o fascismo, é cercado pelos trabalhadores em um julgamento a céu aberto. Indiferente, limita-se a dizer que não teve responsabilidade pela emergência do fascismo, “nunca fiz mal a ninguém”.

Em um enquadramento de efeito brechtiano (recurso utilizado quase uma década antes por Gláuber Rocha em *Terra em Transe*), a objetiva é estourada pela fala de Olmo, que se dirige à câmera e afirma que o fascismo foi rentável à burguesia. Os trabalhadores deliberam se Alfredo, o *padrone*, deve ser morto, afinal, “o patrão está morto, o patrão já não vive”. A guerrilha antifascista chega e ordena que se recolham as armas. Uma nova ordem está sendo costurada em Roma, as execuções devem cessar. Estanca-se o levante camponês-proletário. Irônico, Alfredo encara Olmo: “O patrão está vivo”.

1900 explora os limites da arte como representação, ao diferir propositalmente da realidade em um filme ancorado na história. O julgamento do patrão não corresponde ao material histórico, motivo de críticas por parte do PCI e sua inclinação reformista e dos distribuidores de Hollywood do filme, que o veem como obra de propaganda marxista. O protagonismo campesino reconciliará Bertolucci e Pasolini, que se afastara do quase-discípulo por considerar *O Último Tango em Paris* demasiado iconoclasta.

Filmado em uma região próxima de onde *Salò* estava sendo filmado, *1900* valoriza elementos da cultura campesina, o “material gramsciano” tão caro a Pasolini. O filme difere do material histórico por um reclame de justiça, não só por representação ideológica



contra-hegemônica.

Filtrado pela ditadura

Embora o cinema italiano (como o francês) da época tenha se beneficiado do aparato de distribuição hollywoodiano, no Brasil a recepção a essa cinematografia foi filtrada pela censura da ditadura, dificultando uma visão de conjunto das obras.

Ver esses filmes hoje propicia uma panorâmica a partir da qual eles ganham sentidos através do distanciamento histórico, além de nos ajudarem a compreender o presente. Daí que aspectos da obra ou posturas do artista sejam testemunho ou sintoma de uma época.

O juízo de Bertolucci acerca da contracultura expõe uma necessidade de distinção intraclasse do artista pequeno-burguês crítico de sua própria classe, que afinal assistiu ressentida àqueles eventos (o que para a geração anterior é demasiado avançado, para o cineasta é *passé*). Porém, restringir a abordagem daqueles eventos à rebeldia de jovens pequeno-burgueses em sua iniciação política e sexual, reduzir o saldo da contracultura ao amor pela cultura pop e ao cinema, não deixa de ser um juízo ressentido diante do deslocamento do privilégio pequeno-burguês ensejado pela contracultura.

O mesmo raciocínio revela aspectos que inauguram ou iluminam assuntos polêmicos da atualidade. A crítica radical da cena neurótica e psicótica da família pequeno-burguesa e suas repressões e fetiches à época de *Antes da Revolução* ou *La luna*, por exemplo, torna prepotente a postura de Bertolucci no escândalo envolvendo Maria Schneider e Marlon Brando no set de *O Último Tango em Paris*.

Em 2007, antecipando o movimento #Me too, a atriz disse ter se

sentido violentada sexualmente na sequência em que Brando usa, por recomendação do diretor e sem ciência da atriz, manteiga como lubrificante em uma cena de sexo. A não empatia do ator, que não a consolou em seu choque após a tomada da sequência, e o argumento do diretor de que queria ativar uma garota acuada ao invés da atriz iniciante, não se diferenciam de sadismo, índice da degeneração da erótica do poder em uma obra como *Salò*. A atriz morreu sem que Bertolucci se retratasse com ela.

A certa altura de *O Conformista*, Clerici propõe a Anna que fuja para o Brasil. Fuga do fascismo para o Eldorado. Revista hoje, a menção ao Brasil (possível reverência a Gláuber Rocha, Gustavo Dhal e Paulo César Saraceni, amigos de Bertolucci em seu início de carreira) soa irônica e antecipatória.

Quem, ainda agora, tiver o privilégio de se proteger da pandemia em casa, e disponha de tempo para assistir a quase cinco horas e meia de filme, ficará inquieto com similaridades entre o relato de *1900* e os rumos tomados pelo colapso do ensaio de socialdemocracia no Brasil. Já vemos até, qual o personagem Alfredo, representantes de frações da burguesia nacional afirmarem não ter parte na ascensão da extrema direita ao poder. De maneira espectral, ao retratar a Europa da primeira metade do século 20, *1900* pode hoje ser conjugado por nós, parafraseando um dito cubano, como o passado que nos aguardava. O espectro do real da ficção. ✖

Aécio Amaral é professor de Sociologia da Arte no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba. Mora em João Pessoa. Contato: amaraecio@gmail.com

Notas (Endnotes)

1 Trecho do poema “Comunicado à Ansa (Recife)”, in: *Poemas: Pier Paolo Pasolini*, tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 201.

2 Entrevista de Bertolucci a Angela Prudenzi e Elisa Resegotti em *Cinema político italiano – anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 125-131.

3 *Ibid.*, p. 127.



A Língua e o Uso

A língua não é estática, como querem os que se apegam ferrenhamente à gramática, nem a língua é tão dinâmica como desejam ardentemente os linguistas. Independente e senhora suprema, a língua paira acima de gramáticos e linguistas, fazendo concessões aos seus usuários. Mas essas concessões ocorrem com parcimônia, embora, quando importantes, terminem por se impor, porque o uso é o único senhor de quem a língua, apesar de soberana, acata modificações.

Não há qualquer novidade nisso. Os escritores, que são criadores por excelência e que alimentam a norma culta da língua, sabem disso. Veja-se, por exemplo, o que o poeta latino Horácio disse, há mais de dois mil anos, quando reconheceu o domínio do uso, em três hexâmetros da sua *Epistola ad Pisones*, conhecida entre nós como *Arte Poética* (verso 70-72):

Mūltā rēnāscētūr quō iām cēcidērē, cādētquē
quāe nūnc sūnt īn hōnōrē uōcābūllā, sī uōlēt ūsūs,
quēm pēnēs ārbītrīūm ēst ēt iūs ēt nōrmā lōquēndī.

Muitos vocábulos que já caíram renascerão, e cairão agora aqueles que são considerados, se o uso quiser; o uso que tem o poder da decisão, do direito e da norma do falar.

Os gramáticos muitas vezes se apegam aos fósseis linguísticos, movidos pela crença no purismo da língua e argumentando estar em sua defesa. A primeira lição para os puristas é que não existe língua pura. Todas as línguas apresentam ramificações entre si, mesmo aquelas que, até o momento, parecem não ter uma origem conhecida como o basco, o húngaro e o finlandês. Já os linguistas se apegam às modificações, muitas vezes efêmeras, porque esse é um material de trabalho dinâmico e abundante, mas pouco dele permanece. Muitas vezes é só modismo. As modificações importantes não são fruto de decretos ou do desejo de uma militância política, ignorante dos mecanismos da língua e confundindo gênero com sexo, a querer impor às demais pessoas usos que a língua não abona.

A língua latina possuía três gêneros: o masculino, o feminino e o neutro. Os dois primeiros gêneros se aplicavam às pessoas, animais e vegetais, quando envolvia o sexo, e também às coisas. O neutro (*ne uter*), que significa que não é nem um, nem outro, se ▶

► aplicava unicamente às coisas, que não haviam sido definidas no seu gênero e, claro, não possuíam sexo. Assim *céu* (*caelum, caeli*), *mar* (*mare, maris*) e *perna* (*crus, cruris*) são palavras neutras. Na evolução do latim para o português, o gênero neutro foi deixado para trás, restando apenas alguns traços, como nos pronomes *isto, isso* e *aquilo*. Atente-se para o fato de que evolução não significa que algo mudou para melhor, nem na evolução da espécie é assim, mas que algo se expandiu e se abriu para fora daquilo que era. O abandono do neutro foi determinado pelo uso e pela comodidade de poder agrupar as palavras em apenas dois gêneros, o masculino e o feminino. Querer restaurar o neutro na nossa língua, por milícias ou insatisfações pessoais, é, mais do que um artificialismo, um autoritarismo.

Vejamos como agiu o uso, na língua portuguesa, com a segunda pessoa do plural. No português do Brasil, não se fala, nem mais se escreve utilizando *vós*. É raridade, peça de museu. O pronome *tu* anda no mesmo caminho. *Tu* e *vós* estão sendo substituídos por *você* e *vocês*. O fenômeno se dá por causa da flexão difícil nessas pessoas. Mesmo em determinadas regiões do Brasil em que o *tu* é utilizado, se ficarmos atentos a seu emprego, veremos que a flexão verbal nem sempre está em sintonia com o pronome. Já as combinações dos pronomes oblíquos *me, te, lhe*, com os demonstrativos *o, a, os, as*, na formação sintética de objetos direto e indireto, foram simplesmente proscritas da fala e da escrita no Brasil.

Caso semelhante acontece com a forma verbal chamada de *Pretérito mais-que-perfeito*. Em primeiro lugar, a nomenclatura é produto de uma confusão entre tempo e aspecto. Não existe nada que seja mais-que-perfeito. Ou é perfeito ou não é perfeito. Quando refletimos sobre a nomenclatura desse tempo verbal, temos a sensação de que o *pretérito perfeito* não é tão perfeito... Essa confu-

“

“Os gramáticos, muitas vezes, se apegam aos fósseis linguísticos, movidos pela crença no purismo da língua e argumentando estar em sua defesa.”

são se dá pelo desconhecimento do que é aspecto verbal: o que se chama de *pretérito perfeito* é uma ação concluída no presente; o que se chama de *pretérito mais-que-perfeito* é uma ação concluída no passado. O que aconteceu com o *pretérito mais-que-perfeito* simples na língua portuguesa do Brasil? Como simplesmente não se usa mais, nem na escrita e nunca na fala, ele foi substituído pela forma composta: *cantara/tinha cantado; saíra/tinha saído; comera/tinha comido*. Desse modo, o *pretérito perfeito simples* assumiu os dois aspectos verbais de uma ação concluída no presente (*pretérito perfeito*) e uma ação concluída no passado (*pretérito mais-que-perfeito*).

O uso leva as pessoas a dizer “eu vim aqui para resolver um assunto”, em lugar de “eu venho aqui resolver um assunto”. Mesmo sem saber, as pessoas estão fazendo um bom uso do aspecto verbal. Como o verbo *vir* é um verbo de movimento, a ação não-concluída no presente é “eu venho”. Se eu já cheguei aonde queria, o momento da chegada é uma ação concluída no presente: “eu vim”. Embora alguns achando-se mais correto do que as nuances do aspecto verbal, ironizem ao ouvir “eu vim”, res-

pondendo “veio e já foi?”. É a incompreensão do uso natural do aspecto verbal, que a língua não tem qualquer esforço para exprimir. Esforço é a *tmese*, quando do emprego da mesóclise, no *futuro do presente* e no *futuro do pretérito* – *far-te-ei, calar-me-ia* –, por isso mesmo está em queda livre, em direção ao buraco negro do desuso.

Interessante é o uso de “queria”. Empregamos o *pretérito imperfeito do indicativo* naturalmente, sem nos darmos conta de que deveríamos usar o futuro do pretérito – “quereria”. Embora, as pessoas ironizem com muita frequência o “queria”, perguntando se já não queremos mais, o fato é que aí se encontra uma forma de polidez, uma maneira gentil de se falar. O francês costuma dizer que “eu quero é a palavra do rei” (*je veux, c’est le mot du roi*), e emprega o condicional “je voudrais” ou “j’aimerais” (*eu gostaria* ou *eu amaria*), como formas de ser gentil com o outro. No nosso caso, não temos, necessariamente, essa consciência da gentileza e usamos “queria” intuitivamente e por uma questão de eufonia: vamos e convenhamos, a forma “quereria” é muito ríspida. Podemos até pensar numa haplologia (fenômeno mais amplo que a síncope), a queda da sílaba medial: *quereria* > *queria*.

Enfim, cada um de nós é um pouco responsável pela consolidação do uso, mas isto tem de acontecer naturalmente, não porque grupelhos assim o decidiram. A língua, meus caros, não é só independente, ela é rebelde. O fato de haver uma prescrição gramatical ou lexical não significa que será usada; o fato de determinada forma estar contida no sistema linguístico, não impõe o seu uso. Mas também, indo na contramão dos autoritários, não se pode proibir ninguém de utilizar o previsto pelo sistema.

Guardamos para outra oportunidade a celeuma entre o uso de *poeta* e *poetisa*. ✖

Milton Marques Júnior é professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mora em João Pessoa (PB).

Josep Domèi

Quadrilha dos puxa-sacos

(ou há algo de podre no reino de dinamarca)

André Luiz celebra Chantal
(eu recomendo)

Casé elogia Matheus
(maravilhoso acompanhar os passos de sua poesia)

Tito acaricia André Luiz
(é uma obra refinada)

Casé incensa Lucas
(fiquei salivando! que texto, que texto!)

André Luiz prazentea Alberto
(puta poema. como seu leitor, um dos melhores que eu li seu)

Rodrigo aplaude Lau
(acertou na catemba, boy doido!)

Josep bajula Amanda
(mais uma joia)

Wanda lisonjea Carlos
(no alvo!)

Amanda endeusa Pedro
(ele é maravilhoso!)

Nuno bendize Amanda e Marcelo
(vocês são meus amores)

Mailson louva Sergio
(vê que beleza)

Isabel exalta Mar
(esse poema é maravilhoso!)

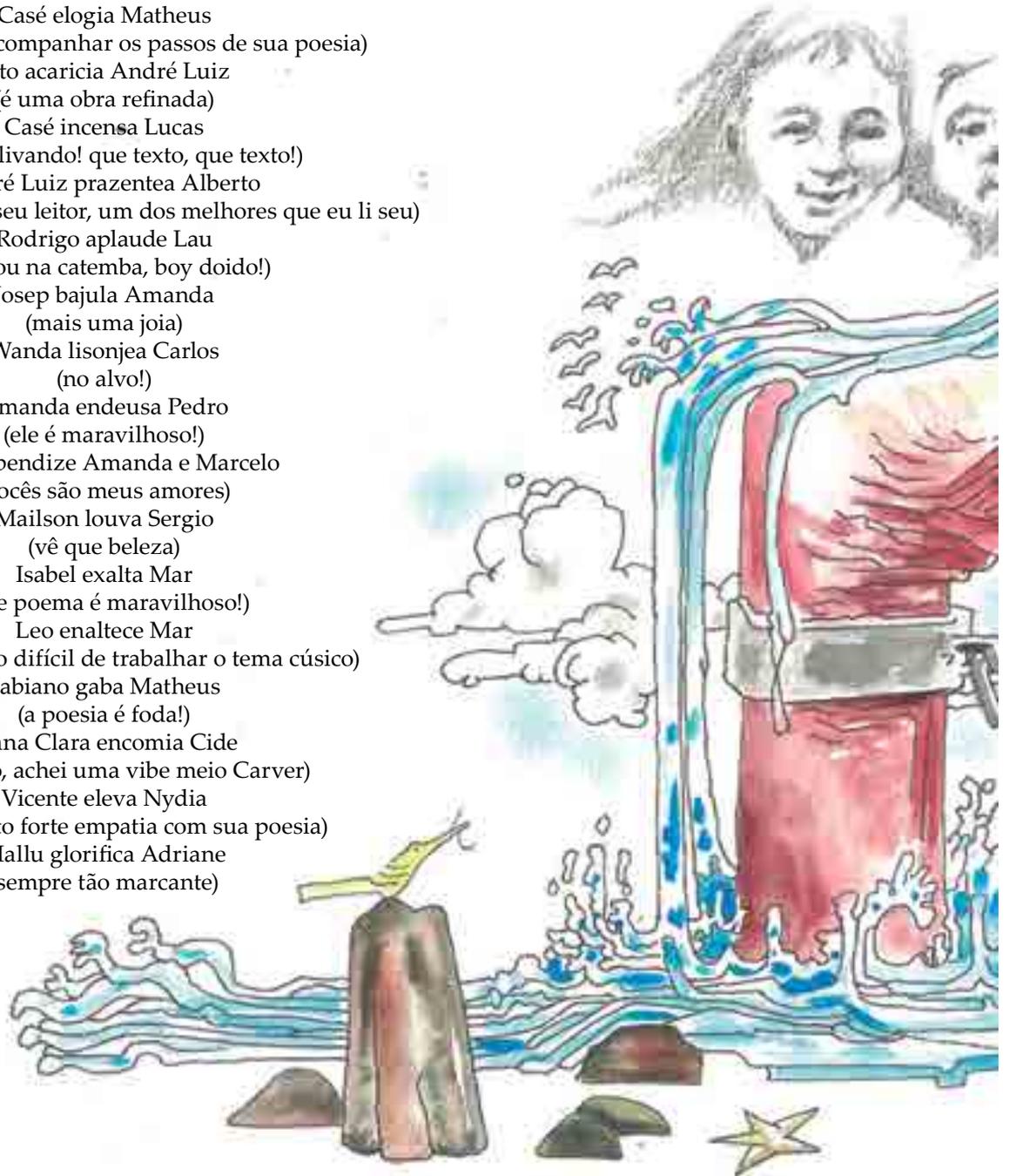
Leo enaltece Mar
(que beleza. tão difícil de trabalhar o tema cúsico)

Fabiano gaba Matheus
(a poesia é foda!)

Anna Clara encomia Cide
(que lindo, achei uma vibe meio Carver)

Vicente eleva Nydia
(adorei! sinto forte empatia com sua poesia)

Mallu glorifica Adriane
(sempre tão marcante)



Josep Domènech Ponsatí



Mar engrandece Danielle
(que poema forte, eu sinto ele vir pelo corpo inteiro. não sei se tenho
nome pro que teus poemas fazem comigo. são presença em estado
bruto e puro, em estado de flor da pele)

Reynaldo X Micky

(que bonito, o poema enganando a morte)

Deborah prestigia Marcelo

(que beleza!)

Alberto mela Micky

(eu já sou fã clube dela, com carteirinha e tudo)

Nydia incensa Mar

(muitas vezes, depois de ler um dos seus poemas, tenho vontade de
literalmente “queimar” tudo que já escrevi até hoje e me recolher à
minha insignificância)

Cinthia flerta André

(esse poema é uma paulada!)

Ademir encarece Rodrigo

(grande, grande poema. daqueles que deixam a gente mudo, por ins-
tantes. aquela mudez que cala fundo)

Anne adula Pedro

(nossa, eu amo esse poema. mas só porque ele é gato demais, se não
fosse eu nem leria)

Márcia de Windsor bajouja todos os anteriores
(minha nota é dezsss!)



Josep Domènech Ponsatí nasceu em Sant Feliu de
Guíxols (Catalunha) em 1966. Autor de 5 livros de poesia
(Cap a un dic sec, Desdiments, vencedor do prêmio
Màrius Torres, Apropiacions degudes & Cia, finalista do
prêmio Gabriel Ferrater, El Càcol, vencedor do prêmio
Gabriel Ferrater, e Preqüela. Traduziu, entre outros,
Maria Valéria Rezende, Rubem Fonseca, Milton Hatoum,
Clarice Lispector, Ronald Polito, Campos de Carvalho,
Lima Barreto e Graciliano Ramos. O presente poema
foi escrito originalmente em português.



Geraldo Falcão:

O viajante anônimo

O *Viajante Anônimo*, publicado pela Ateliê Editorial, em 1997, é o segundo livro de poemas de Geraldo Falcão. Em 1994, pela Editora Comunicarte, o poeta estreava com *Estações da Angústia*, obra em que, de saída, já expunha as linhas mestras de uma lírica assentada, de um lado, na profundidade das motivações, e, de outro, numa forma rigorosa-

mente trabalhada.

Estas características perfazem também, e o perfazem mais equilibradamente, o processo de construção poética de *O Viajante Anônimo*. Dividido em três partes (“O habitante e a paisagem”, “Os bens da noite” e “Caderno de assombros”), o livro, tematicamente, investe numa intensa perquirição das camadas essenciais do ser, naquilo que ele pode apresentar de angústia metafísica, de desespero filosófico e, em certo sentido, de agônica sensualidade. O seu solo poético se estabelece, de logo, no giro metalinguístico de “Poética”, texto que abre a coletânea, fechando sua estrofe única com estes versos:

Se na palavra uivam ventos
com o mesmo tom de agonia
com que timbrei o poema,
então terei o Universo
preso no espelho do verso;
enfim verei a poesia.

Mas a poesia,



'Estações da Angústia' e 'O Viajante Anônimo' foram lançados na década de 1990



para Geraldo Falcão, como bem observa o poeta Edmir Domingues, em prefácio a *Estações da Angústia*, é coisa séria, “é angústia e sofrimento, não admite improvisações, nem amenidades”.

Daí, a par dos seus abismos existenciais, de suas zonas de sombra e agonia, dos seus conflitos filosóficos, a presença concreta de uma técnica, através da qual imagem, ritmo e elegância vocabular se mesclam na conjugação da atmosfera poética. Atmosfera esta que reivindica, radicalmente reivindica, a “primeiridade” das coisas, o peso da realidade que se oculta. É este o caminho que o poema “Referência do sonho” sugere, sobretudo nos momentos finais:

*Tateando nas trevas vou buscando
a primordial pureza, o primordial sentido,
a primordial palavra liturgicamente expressa.*

Em Geraldo Falcão, o ritmo bem marcado dos decassílabos, assessorados pelas rimas toantes, assonâncias e aliterações, como que traz de volta certo clima simbolista a prefigurar, ainda mais, as razões da essencialidade poética. Não são poucos os instantes líricos, sobretudo em “Os bens da noite” e em “Caderno de assombros”, que podem comprovar a instância dialógica da poesia de Geraldo Falcão com os experimentos dos metafísicos ingleses e dos simbolistas franceses, o que o situa num espaço de tradição hermética, mas também de incomum sentido qualitativo. A estrofe final de “Passagem de agosto” nos convoca para esta perspectiva:

*Ventos de luz e flamas que confluem
silfo de cinza e sal eu me desfaço
em nuvens que o chão ao céu refluem
no azul que cai ao chão feito em pedaços.*

O mesmo se pode anotar da terceira estrofe do poema “Re-lendo Orfeu”:

A mão de Orfeu adere à lira, à lua

*os sons se fazem luzes estelares,
a voz se entrama à voz que vem das águas,
cantam canções escritas sobre os mares.*

Vê-se, assim, que o poeta pernambucano se esmera nos limites da forma fixa, a exemplo dos sonetos de “Os bens da noite”, onde o encontro inventivo das palavras termina por projetar a harmonia rítmica e permitir o desenho engenhoso das imagens.

É bem verdade que Geraldo Falcão não é um poeta fácil. No entanto, a dificuldade em se decodificar certos nuances de sua dicção é, na mais das vezes, compensada pelo impacto estésico de algumas “pedras de toque” da mais genuína poesia. Em meio a tantos versos medidos, cadenciados, plásticos, deparamos imagens como estas: “um círio aceso/no olhar de cera/fitando nada”; “a lâ dos lábios leves, de algodão”; “ventos algemados a chorar”; “em ventos inventores de albatrozes” e em “os anjos vestem sons e tocam sinos/e dançam abraçando as feiticeiras”.

De universo motivador enigmático, de atmosfera mista de eroticidade e transcendência, de percepção vaga, fluida, essencial, a poesia de Geraldo Falcão não descarta, contudo, um raro sentido de observação objetiva, embora transmutado numa linguagem de teor algo expressionista, tendente a captar o toque de universalidade das coisas na sua aparente particularidade.

Diríamos que neste recorte estão, entre outros, os poemas “Canto fúnebre para o Recife” e “Recitando o Recife”. Aliás, dois momentos antológicos, não só pela densa organização formal em que vêm vazados, mas também pelo comovido, porém criticamente distanciado, olhar poético.

É de se notar ainda um detalhe curioso: poeta noturno e abstrato, nem por isto Geraldo Falcão deixa de retomar o poeta das coisas, o poeta da concreção, na bela “Louvação a João Cabral”, moldada na oralidade típica da redondilha:

*Nave-poema, arrecifes,
ondas e rendas de sal:
tudo é novo e descoberto
pelo nauta João Cabral.*

Conhecido também como contista, Geraldo Falcão, com *Estações da angústia* e *O viajante anônimo*, passa a figurar como referência obrigatória em meio a mais cristalina poesia pernambucana da contemporaneidade, ao lado de poetas como Jaci Bezerra, Ângelo Monteiro, Alberto da Cunha Melo e César Leal, entre outros. ✦

Hildeberto Barbosa Filho (HBF) é poeta e crítico literário. Mestre e doutor em Literatura Brasileira, professor titular aposentado da UFPB - Universidade Federal da Paraíba e membro da APL - Academia Paraibana de Letras. Autor de inúmeras obras no campo da poesia, da crítica, da crônica e do ensaio, dentre as quais se destacam: *Nem morrer é remédio: Poesia reunida*; *Arrecifes e lajedos: Breve itinerário da poesia na Paraíba*; *Literatura: as fontes de prazer*; *Os livros: a única viagem*, e *Valeu a pena*.



A Vingança de Violeta Formiga

Lua Lacerda

Especial para o *Correio das Artes*

**Em memória
de Pamela do
nascimento e lilha
justino, vítimas
de feminicídio em
setembro de 2020 no
sertão paraibano**

Estou esperando por ele já faz algum tempo, eu diria toda minha vida. Três horas desde que cheguei aqui e até agora nada na rua murmurou meu nome. Tudo está quieto como se o ar pesado ocupando o espaço soubesse do crime que vou cometer. Meu único problema com a Lei é que, na maioria das vezes, ela impede a justiça. Por isso precisei recorrer ao mistério e reencarnar humana de novo, sertaneja de novo, poeta como requer a vingança. Uma vez, eu me lembro, éramos estrelas de nenhum tempo. Depois, meu corpo celeste se tornou esta matéria na terra. Foi quando me fizeram de mulher e assinaram-me aos 31 anos. E continuam, certamente continuarão até o tempo inaugural da história em que dirão *mulher* e ninguém mais saberá o que significa. Será uma palavra esquecida como a luz ▶



▶ engolida n'algum buraco negro, enterrada com o passado que nos envergonha, sem qualquer lugar no museu de memória das línguas. Mas por hora estou aqui. As estrelas em mim implodem ao me veremhumana de novo. Voltei depois de alguns poucos anos para me vingar de meu feminicida.

Ele me amava e me matou. O problema é quando as pessoas dizem que quem ama não mata, como se o amor acontecesse isolado da dominação e fosse uma força externa à nós que vem para nos salvar. Às vezes, tenho impressão de que todo amor é violento, que apenas buscamos alguém para usar "de um jeito bom" seu poder contra nós. Ele me amava e me assassinou. Foram tiros de Beretta 6.35. Em seguida, ligou a vitrola e ouviu Beethoven. Assim, calmo e confiante. Por enquanto, o amor é isso, mas pode ser diferente. Quero vingança, mas ainda mais a mudança, livrar o amor dos perigos da terra. Deve haver outro jeito de acariciar o rosto de nossas pessoas queridas sem deixá-las insones. Não as cansar jamais, pois se ficamos cansadas, assim também fica o amor. O amor é o nosso próprio corpo, este corpo explorado e violado. Por isso, se quiser mudar alguma coisa, tenha em mente o amor. Tenha em mente que para libertá-lo precisamos nos libertar. Saber que o amor será o que nós somos.

Na minha última vida eu era poeta e negocieei com a santa nascer poeta de novo. Antes, livre em versos breves. Agora, prosaica e espantada. Pouco me importa como, quando sei que escrevo para enganar: se digo que sou poeta eles perdem o medo, essa arma orgânica poderosa. Se eles perdem o medo, é claro que perderão a guerra. Na língua, ou você usa as palavras ou é usada por elas. E as palavras não me assossegam, não. Não são meu esconderijo. Manobrar o alfabeto

latino está na cláusula do meu contrato com a santa. A poesia faz parte da vingança. E o sangue faz parte também. Por isso, estou esperando por ele na rua da sua casa já faz algum tempo. Eu diria que três horas ou aproximadamente a vida toda. Nada na rua murmurou para mim até esse momento, quando o segredo do silêncio é quebrado por sua silhueta cambaleante se aproximando na esquina.

Eu apenas deixo que ele se aproxime. De dentro de meu carro parado, começo a achar que as máquinas são coisas divinas. Separam nossos corpos, escondem nossos sorrisos sádicos, nos mantêm seguras e salvas quando o inimigo está bem na nossa frente, nos olhando como se pudesse enxergar através do espelho do tempo e reconhecer em nós o massacre desde 3000 a.c. Ilumino seu rosto com os ávidos olhos dos faróis. Ele ainda é como antes, tão elegante quanto decadente. Piso no acelerador e tenho sede. Vou na sua direção com meus 120 cavalos e o esmagamento. Dou ré. Sua cabeça abre fácil feito um jerimum de leite. Desço porque preciso vê-lo. Completamente estourado e eu ainda reconheço suas mãos, *são os mistérios dos amantes*, é o que passa pela minha cabeça. Atiro sob seu corpo suas flores favoritas. Então decido deixá-lo assim, coberto de *violetas* para ser devorado pelas *formigas*. Algumas estrelas nascerão essa noite e eu ficarei por perto até anunciarem nos jornais a morte de Rosada Maia. Depois voltarei a pegar a estrada. Para onde vou, nunca soube, sei apenas que vou *feliz como os anjos que ainda não nasceram*¹. ◀

¹ verso do poema 'Minha vida', de Violeta Formiga

Lua Lacerda tem 20 anos. Seu primeiro livro de poesia "Redemunho", foi publicado pela editora UFPB e terá lançamento virtual em outubro. Nasceu em Cajazeiras (PB) e mora em João Pessoa (PB), onde faz graduação em Jornalismo pela UFPB.

'O Leitor que Escreve', DE SÉRGIO DE CASTRO PINTO

Pedro Américo de Farias
Especial para o *Correio das Artes*

Minha opinião é que Sérgio de Castro Pinto, antes de se tornar leitor, foi um menino com as antenas bem ligadas nos vários jogos que a vida lhe oferecia e a família facilitava. Isso incluía as diversas brincadeiras e a observação do mundo composto pelas pessoas mais próximas e mais distante (*A Casa e Seus Arredores*). Privilegiado jogo em que os seis sentidos são postos a funcionar para definir os caminhos da emoção e da criação, imbricados na formação da sensibilidade e da razão. Inspirei-me em Wordsworth, citado por ele: "O menino é o pai do homem".

O leitor que escreve não é filho apenas do leitor, mas também da sua inteira relação sensual com tudo que forma o mundo ao redor. Escreve quem lê e convive, tem seu corpo e mente em atuação plena de sentidos entregues aos jogos da vida. Assim vejo o leitor Sérgio de Castro Pinto que, depois de ler e viver

FOTO: EDSON MATOS/A UNIÃO



Sérgio: capacidade de avaliar livros dos mais diferentes naipes de autores paraibanos com o mesmo desprendimento com que fala de Cortázar ou Whitman

para chegar à escrita, passa a escrever, lendo cada vez mais, para melhor ler e melhor escrever (*O leitor que Eu Sou*).

A propósito, o leitor que ele é nunca deixou que o escritor que se fez se transformasse em um ego maior que o seu mundo, que sua casa com seus arredores. Daí esse livro, que agora li e comento, *O Leitor que Escreve* (Arriabaçã Editora, 2020) representar, sem necessidade de maior análise, uma das mais evidentes facetas do escritor-cidadão Sérgio: a muito transparente fraternidade com que se dedica à resenha e avaliação de livros dos mais diferentes naipes de escritores e escritoras da Paraíba, do Nordeste, do Norte, Centro-oeste, Sudeste, com o mesmo desprendimento com que poderia falar e fala de Cortázar ou de Walt Whitman.

Aprendi muito com a leitura deste livro, não apenas das lições que dá de história e teoria, mas/mais ainda das lições de respeito às diferenças com que trata as experiências de vida, pensamento e linguagens de homens e mulheres de diversas correntes estético-filosóficas e faixas etárias, passando longe do corporativismo de gerações que se fecham em suas bolhas, subordinadas ao mecanismo segregacionista das trocas de favores. Pude observar revelações sobre autores e autoras que não conhecia nem de ouvir falar, sobre outros e outras de quem tinha uma opinião mal informada. Também pude me deleitar com ótimas reflexões sobre pedaços mal conhecidos de nossa história, sempre mal contada.

Bem, sou um leitor que está escrevendo, aqui enxeridamente, com o prazer preguiçoso da escrita, como gosto, para registrar a leitura de mais um produto deste incansável *homo faber* das letras brasileiras, Sérgio de Castro Pinto. ♥

Pedro Américo de Farias é poeta e autor, entre outros livros, de 'Conversas de pedra', 'Picardia' e 'Linguaraz'.

Curral nas nuvens

Josafá de Orós

Especial para o Correio das Artes

Amanhã cedo vou querer traçar rabiscos e linhas de como será a minha caminhada nas nuvens. Vou lustrar as sapatilhas de vidro e gravar minhas iniciais. Porei curativo no mindinho torto e lixarei unhas. Nem todas!

Resgatarei no fundo do bolso meu lenço com um símbolo bordado. Como cartógrafo medieval com dotes de pintor, tomarei o avesso do lenço para definir previamente o tipo de mudança que farei na paisagem ao chegar de surpresa num lugar sem nome. Definir, como recurso contra a evasão de imagens e antes de tomar destino, se ainda irei arrebanhar camelos, tigres ou dromedários. Dromedários, tigre e camelos, búfalos às vezes, sonham com claustros imaginários. Infinitos cercados de nuvens vazando animais e os insetos que rodeiam suas fezes. Quanto aos primeiros animais, ainda não sei se os levarei. Destinos: também não tenho. Como levaria em segurança animais que desconheço se jamais guardei rebanhos ou li poetas portugueses. Sei que perco animais no lusco-fusco dos dias, quase sempre na hora em que os animais são apenas silhuetas e mugem com o desaparecimento do astro. Para mim, definir agora sobre as possíveis companhias nessa viagem - se camelos, se tigres, se



ILUSTRAÇÃO: JOEL PEREIRA

dromedários - não é apenas importante porque descobri ontem que nada constava nas primeiras anotações, mas porque no mundo nem tudo é tangível e verossímil.

Aos cálculos, embora possam ser necessários, uma vez que é certo encontrar Calvino com infindáveis projetos de cidade, não destinarei nenhum cálculo. Darei a ele duas plantas baixas de cidades unicelulares sem adereços, sem teias ou pernas, sem pássaros no pentagrama da memória, sem edificações de qualquer peso, sem habitantes com cabelo, língua ou voz, sem taxas ou emolumentos, e, a essas supostas cidades, não darei nomes de mulheres. Mas, ainda assim serão cidades! Não com nomes como os de Amélia ou Amália, mas o de ameba. Continuo a fazer apostas assim porque, cá como os meus labirintos, penso que talvez seja suficiente aprofundar imagina-

ções que já nascem nas nuvens, afastando os pensamentos e o pensador, de pedras, de alicerces, colunas ou fundações. Tudo terá forte impulso de improviso. Deixarei entrar pelos poros e tomar conta do corpo a sorte do olho estrábico que fisga a letra amorfa antes da palavra e deixa a porta aberta. Se tiver lido Borges na noite anterior e na ilha imaginária, onde tudo é água, saberei que livros, bibliotecas caóticas e em círculo também se sonham labirintos abundantes.

Não sei por que preciso tanto das coisas inverossímeis e impalpáveis, mas, com Sócrates, não sei pensar sobre a morte. ✖

Josafá de Orós é escritor e artista visual. Nasceu em Orós (CE) em 1965. Veio para a Paraíba nos anos 1970, e mora em Campina Grande, onde desenvolve ações nos campos da cultura e da arte.

Bené S



Lanterninhas de Deus

Olhei para o cume de uma montanha
Então pensei: Vou subir e lá de cima
Poderei pegar a brilhante estrelinha,
tão bonita! Luminosa, como chama.

As estrelas são lanterninhas de Deus
Vagalumes, alegram as noites escuras,
o brilho da paixão, efeito luar noturno

O poder criador, encantava até ateus.

Dizem que estrelas não se pode contar,
Esses Pontinhos, podem criar verrugas,
mas olhava e contava, lá do meio da rua.
Com os colegas, nas noites, podia brincar.

Às vezes a gente fica triste, só poluição!
Jovens no computador, presos em casas,
em quartos trancados, uma águia sem asa,
As lanterninhas de Deus perderam a visão.

Pendulando

Sincrônico balanço dessa rede,
No vai e vem, vai pendulando.
Nesse acolhimento, sono cedo,
vôos no imaginário, vai voando...

O pêndulo refez a curva desejo,
Na física o impulso desse amor,
Na matemática utilizou o fator,
No coração há raiz de segredos.

Sem ruídos, armadores azeitados,
O par não agride vizinhos ao lado,
Relaxamento na total serenidade.

Em versos, a recriação de laços,
Em aquarela de sonhos pintados,
Vai e vem enroscam em abraços.

Siqueira



Ponto de inflexão

Nossa relação algébrica, função crescente
 Problemas existirão para serem desafiados
 Na função constante, tem par ordenado,
 Os desencantos terão curva decrescente.

Na compreensão, amizade congruente,
 Desejo bem na inserção, o amor cresce.
 Destino em paralelas, sonhos coincidentes,
 nos pontos colineares, a união acontece.

Nas retas concorrentes, uma interseção
 O amor do par ordenado foi celebrado
 Filhos, produtos notáveis dessa fruição

O binômio conjugal tem regra de exceção
 Nem tudo é absoluto, nem tudo é relativo
 A força do entendimento, ponto de inflexão.

Relação e função

Toda mentira é vazia na função relação
 Parceria com Deus, amor limite infinito.
 relação pares ordenados tem conflitos,
 o domínio, imagem, contidos na função.

Nos sentimentos, a razão do abstrato,
 Como recurso, a lógica é extraordinária.
 Interagiu com aquela fração ordinária,
 Fé é valor maior, esperança e substrato.

A utopia do amor, deu quadrado perfeito,
 A sucessão relativa, absoluta das ciências,
 na matriz, a multiplicação das sementes.

No plano cartesiano, abscissa e ordenada,
 disputa pelo quadrante, amor foi paixão.
 o eixo seguiu a reta do destino na união.

Bené Siqueira é Bacharel em Ciências Econômica, com licenciatura em Matemática, professor, poeta, autor do livro 'Poemática - Uma Nova Linguagem para Matemática', do livro de memórias '75 Anos de Ipuarana' e da peça para tea-tro de fantoches 'José Américo Homem de Letras - Político e Cidadão'. Mora em João Pessoa.

Napoleão de Abel Gance



No dia sete de abril de 1927 estreava, com grande alarde, no *Opéra* de Paris, o clássico *Napoleão*, de Abel Gance. O filme nunca mais deixou de dar o que falar, conquistando um lugar quase cativo entre os melhores da crítica internacional.

Um crítico exigente como Leslie Halliwell lhe concede todas as estrelas de seu julgamento e lhe destaca a “velocidade narrativa e o faro de composição”; Jean Mitry

FOTOS: DIVULGAÇÃO



lhe aponta a “exuberância genial”; Georges Sadoul chama atenção para a “pesquisa de movimento de câmera”. O crítico americano Tony Payne elogia a “poesia grandiloquente de sua narrativa puramente

O diretor Abel Gance (1889-1981), espécie de “Victor Hugo do cinema francês”, faz uma apologia apaixonada de *Napoleão Bonaparte* no filme de 1927

visual, que nenhum superlativo consegue descrever”. Para Leonard Maltin trata-se de um “épico mudo monumental” e para Steven Scheuer, “essa obra prima suprema é um dos maiores filmes já feitos, um evento que nenhum cinéfilo pode perder”.

Bem, se fôssemos catar encômios à obra de Abel Gance (1889-1981), esse “Victor Hugo do cinema francês”, não teríamos espaço para outras coisas. Digamos de início que o seu filme é, no mínimo, grande em todos os sentidos, inclusive o material. Concebido para cobrir a vida completa do imperador francês em seis longas partes, o que se tem em *Napoleão* é a mera primeira parte (as outras nunca chegariam a ser rodadas), que vai da infância à conquista da Itália, isso em mais de quatro horas de projeção.

O filme faz a apologia apaixonada de Napoleão Bonaparte e, claro, a sua inspiração cinematográfica não podia ter sido outra, senão o cinema épico e igualmente megalomaniaco e passional de D. W. Griffith, evidentemente o Griffith de *Nascimento de Uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916): do primeiro, *Napoleão* tem, digamos assim, a incorreção política (o mesmo fascismo assumido) e deste segundo, a ousadia plástica e estrutural, particularmente no que toca aos procedimentos de montagem e uso da câmera.

Rodado entre 1925 e 1927, ▶

imagens amadas

► quando o cinema ainda era mudo, *Napoleão* vem sendo refeito ao longo das décadas e já em 1934, o próprio Gance experimentou ousadas técnicas, como o adicionamento do som estereofônico e a colocação das falas dos atores.

Nessas novas versões, (uma das quais, bolada em coautoria com Claude Lelouch, se reintitulou *Bonaparte e a Revolução*, 1970), elementos diversos têm sido cortados ou adicionados, mas com certeza, a mais satisfatória de todas é a versão que sintetiza as anteriores, a cuidadosamente restaurada, ao longo de 20 anos, pelo historiador inglês Kevin Brownlow, pela primeira vez relançada em 1981, com música de Carmine Coppola, sim, o pai do cineasta Francis Ford.

Esta é a versão que pode ser vista em vídeo, embora, lamentavelmente, a grandiosidade do filme se perca na telinha. Por exemplo, a tela tripla que está na meia hora final de *Napoleão*, precursora do futuro cinerama, resulta completamente ridícula no vídeo, e vejam que essa “polivisão” está muito longe de ser a única inovação técnica de Gance. Na verdade, em poucos cineastas a técnica esteve tão a serviço da estética. De todo jeito, ainda que a visão tacanha do vídeo prejudique os efeitos, é possível sentir o impacto de certos procedimentos, como, por exemplo, a sobreimpressão, a exploração da plástica e o uso da montagem.

Um caso exemplar é aquela cena em que o protagonista, ainda um mero tenente em Córsega, enfrenta, de frente e de perto, o olhar de seus inimigos políticos, que o circundam em corjas. Expondo o seu rosto destemido e ameaçador em primeiro plano, a montagem intercala, em ritmo célere, a imagem da águia que fora tão importante na sua infância, até sobrepor as duas coisas, numa visão monstruosa que assusta os presentes... e os espectadores.

Os comentadores adoram citar como momentos antológicos a cena inicial da luta com bolas de neve, no colégio, e a final, da retirada dos batalhões na Itália,



O ator Albert Dieudonné encabeça o elenco do filme como um hipnotizante *Napoleão Bonaparte*

em tela tripartite, mas com certeza, uma das sequências mais impressionantes do filme é aquela intermediária, quando Napoleão escapa de sua ilha natal num barco cuja vela é a bandeira da França, e em alto mediterrâneo é vítima de uma tempestade. Enquanto isso, no Reino de Terror de Paris, os políticos e o povo se desentendem na Vigésima Quinta Convenção e a narração faz a montagem intercalar a tempestade real de Napoleão com a “tempestade” figurada da população parisiense.

Pois bem, com um domínio de ação humana e física inacreditável, Gance, mostrando em *plongée* dinâmica, ora a superfície convulsa do mar, ora a “superfície” da multidão que se aglomera em torno dos políticos, cria uma simetria de movimentos onde o

mar toma os contornos de gente, e a gente, os do mar. O efeito plástico, conseguido – segundo consta, com a câmera pendurada num balanço – é único em cinema, e inesquecível.

Aliás, por falar em multidão, não foi somente na frente da câmera que atuou uma verdadeira multidão, mas também por trás dela. Embora seja de Gance o roteiro, a direção e a montagem e, sobretudo, a perspectiva estilística do filme, *Napoleão* é um trabalho de conjunto que envolveu um número enorme de profissionais em todas as instâncias: não só alguns, mas uma equipe inteira foi assistente de direção, uma outra fez a fotografia, e ainda uma outra cuidou do cenário.

Coordenando tudo, Gance nunca perdeu o fio da meada criativo e o forte sentido de individualidade para compor, a um só tempo e de uma maneira insuperável, epopeia e lirismo. O seu idiossincrático e inusitado (pelo menos até então) uso da câmera é um exemplo que vem ao caso, quando ele optou por colocá-la em lugares tão improváveis para a época quanto o dorso de um cavalo desgovernado e sem cavaleiro, ou simplesmente debaixo d’água.

Ainda hoje se contam anedotas sobre as suas extravagâncias, como aquela segundo a qual teria literalmente lançado a câmera no ar para obter determinado efeito, depois do que o aparelho, sob os protestos da produção, teria se esfacelado. No elenco está um Albert Dieudonné hipnotizante como o Napoleão adulto, e se procuramos com calma, ainda vamos achar um Antonin Artaud, e o próprio Abel Gance.

Dizem que *Napoleão* teria sido o filme preferido de De Gaulle e a inspiração pessoal para a construção de seu próprio perfil, mas esta é outra história, que não me cabe contar. ✦

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

FOTOS: REPRODUÇÃO



'A espera' é uma música composta por Renata Arruda e Seu Pereira lançada em 2020

A ESPERA

Renata Arruda / Seu Pereira

Cadê você que toda vez que parte
monta um labirinto
e eu fico perdida, nesse amor que sinto
e eu me sinto aqui tão só
nesse bar tão cheio
Cadê você que toda vez que some
leva meu juízo
o meu pensamento se torna impreciso
e eu preciso manter o meu copo ao meio
Cadê você pra eu te jogar na cara
os versos desta minha poesia
eu tenho fé que há de chegar o dia
que eu me enxergue no espelho sem te ver
vou escolher o meu melhor vestido
e vou mudar o tom do meu cabelo
é só o tempo de esperar o gelo
derreter

Analizando 'A espera'

Rodrigo Falcão

Especial para o *Correio das Artes*

COMPREENSÃO:

1 - O eu lírico questiona a partida da pessoa amada e compara a um emaranhado de caminhos. Na sequência, se diz desviada do amor, e o sentimento chega a ser contraditório. De um lado, tem a solidão, e do outro um botequim repleto de pessoas. Trata-se de uma antítese nos versos 4 e 5 com as expressões "só/cheio".

2 - Mais uma vez o questionamento ronda o eu lírico sobre a partida da pessoa amada, carregando o seu discernimento, e assim, o seu entendimento torna-se vago. Depois, os versos 9 retratam o dito popular "copo meio vazio ou meio cheio", tendo o exemplo: "Eu preciso manter o meu copo ao meio". Trata-se da metáfora que remete à profundidade/perspectiva de como encarar determinadas situações, ou seja, a felicidade não se trata de algo exato ou con-

creto. Tendo um exemplo a visão de *Winston Churchill, pode-se fazer a seguinte associação: "O pessimista vê dificuldade em cada oportunidade; o oportunista vê oportunidade em cada dificuldade". Depois, o questionamento do eu lírico ocorre mais uma vez com a pessoa amada em relação ao significado de sua inspiração como forma de "jogar na cara", isto é, a forma de alguém mencionar ao outro em momentos de discussões os favores prestados.

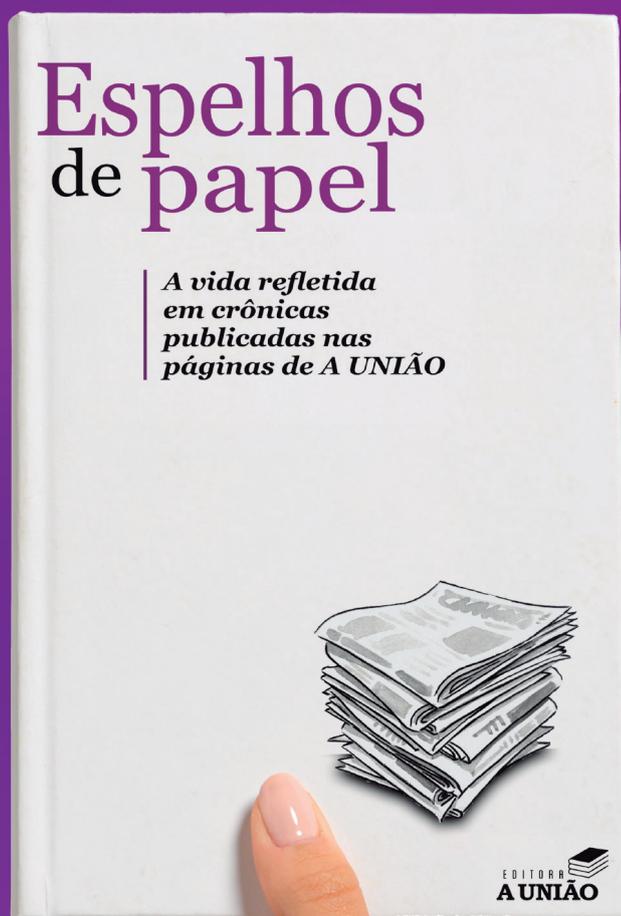
3 - Nos versos 12 e 13, o eu lírico expõe uma forma de aceitação, passando a se gostar e a se perceber, desprendendo-se da pessoa amada. Exemplo: "Eu tenho fé que há de chegar o dia / Que eu me enxergue no espelho sem te ver".

4 - Nos versos 14 a 17, o eu lírico se reafirma mudando o seu visual, fazendo a associação do gelo, tanto do copo quanto do distanciamento, derretendo de forma metafórica o ressentimento e seguindo em frente. Exemplo: "Vou escolher o meu melhor vestido / E vou mudar o tom do meu cabelo / É só o tempo de esperar o gelo / derreter".



*Winston Leonard Spencer-Churchill foi um político conservador e estadista britânico, famoso principalmente por sua atuação como primeiro-ministro do Reino Unido durante a Segunda Guerra Mundial. Foi primeiro-ministro britânico por duas vezes.

Rodrigo Falcão é professor de língua portuguesa, crítico musical e foi colunista da rádio Tabajara FM com o quadro "Eu Lírico" (2018-2019).



Livro que retrata a vida refletida em crônicas publicadas nas páginas de A União. Produzido com a participação dos cronistas do jornal.

Locais de Venda:

- Editora A União (3218-6500)
- Rádio Tabajara (83 9105-5864)
- Sebo Cultural (3222-4438)
- Livraria do Luiz (3576-5573)
(99317-6944)

R\$30,00

AUNIÃO

EDITORA
A UNIÃO

EPC
EMPRESA PARAIBANA
DE COMUNICAÇÃO

CARTÃO SESC.

**BENEFÍCIOS E QUALIDADE DE VIDA
NA SUA MÃO.**



Hospedagem a preços acessíveis nos hotéis Sesc por todo o Brasil;

Atendimento odontológico a preço acessível;

Atendimento com nutricionista, fisioterapeuta e fonoaudióloga a preço acessível;

Passaporte para o paraíso ecológico Sesc Gravatá;

Pacotes de viagem e excursões;

Almoço com valores especiais nos restaurantes credenciados;

Atividades físicas a preços populares;

Cursos e oficinas;

Descontos nos cursos do Senac.

PROCURE UMA UNIDADE DO SESC MAIS PRÓXIMA E FAÇA SEU CARTÃO.

www.sescpb.com.br

Fecomércio PB

SESC