

**Literatura
e Outras Artes**



ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS

Mais uma vez a Academia Cearense de Letras cumpre seu papel de divulgar a literatura, incentivar o gosto pela leitura e promover o desenvolvimento da cultura no Ceará.

O Ciclo de Conferências, cujos textos vão aqui publicados, ocorreu em 2013 e foi o décimo segundo desde a sua idealização, em 2001, pelo inesquecível Presidente Artur Eduardo Benevides.

Murilo Martins, Pedro Henrique Saraiva Leão e José Augusto Bezerra, os presidentes seguintes, deram continuidade aos Ciclos que atualmente alcançam a décima quarta edição, provando que a palavra falada e escrita será sempre mensageira das ideias e do conhecimento.

Que possamos continuar proporcionando ao público, conferências e debates com temas tão interessantes como os que já foram abordados:



FORTI NIHIL DIFFICILE
120 Anos

ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS

**Literatura
e Outras Artes**

Fortaleza
Expansão Cultural
2015



FORTI NIHIL DIFFICILE
120 Anos

ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS

**Literatura
e Outras Artes**

Fortaleza
Expressão Gráfica
2015

Literatura e Outras Artes

Impressão:

Expressão Gráfica

Capa:

Francisco Batista

Diagramação:

Larri Pereira

Coordenação Editorial:

Angela Gutiérrez

Regina Pamplona Fiúza

Revisão:

Autores das Conferências

Catálogo na Fonte

Bibliotecária: Perpétua Socorro Tavares Guimarães

CRB 3 801-98

ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS

Literatura e outras artes /Coordenação de Angela Gutiérrez e Regina
Pamplona Fiúza. - Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

140 p. : il.

ISBN: 978-85-420-0725-1

1. Literatura brasileira 2. Conferência literária I. Gutiérrez, Angela
II. Fiúza, Regina Pamplona III. Título

CDD: 869.1

Esta obra é dedicada a nosso Presidente de Honra,

Artur Eduardo Benevides

que devotou sua vida à Literatura e à Cultura e,
durante longos anos, à Academia Cearense de Letras.

Com o respeito e a saudade dos acadêmicos e
funcionários da Casa de Tomáz Pompeu.

Criado durante a gestão do sargento Poeta Amur Eduardo Benevides na presidência da Casa, o Ciclo Anual de Conferências da Academia Catarinense de Letras vem-se realizando sempre sobre temas de relevância literária e cultural, em cumprimento ao propósito de uma das grandes metas da nossa Academia, que é sua contribuição à Cultura, através da divulgação das obras de seus membros e da abertura da instituição à sociedade. Deu-se este espírito, a Diretoria Cultural, apoiada pela Presidente da Casa, Ildefonso José Augusto Bezerra, e com colaboração da Diretoria Administrativa, apresenta a valiosíssima referência ao Ciclo de Conferências de 2013. É justo salientar que, além de dar continuidade às atividades de divulgação de obras literárias e culturais, a Academia de Letras também realiza eventos de natureza pedagógica, como cursos de aperfeiçoamento e de extensão para os professores de ensino médio e superior. Além disso, realiza eventos de natureza empresarial, como cursos de aperfeiçoamento e de extensão para os empresários e funcionários de empresas. Também realiza eventos de natureza social, como cursos de aperfeiçoamento e de extensão para a população em geral.

Cumprindo a tradição, temos o prazer de passar às mãos do leitor a edição do Ciclo de Conferências do ano de 2013. É o registro de altas reflexões sobre significativos temas. Esperamos que o apreciem.

José Augusto Bezerra

Presidente da ACL - Out/2015.

Quando a Academia Catarinense de Letras comemora, com glória e orgulho, seus 120 anos de criação, apresentamos a coletânea

LITERATURA E OUTRAS ARTES

Criado durante a gestão do saudoso Poeta Artur Eduardo Benevides na presidência da Casa, o Ciclo Anual de Conferências da Academia Cearense de Letras vem-se realizando sempre sobre temas de relevância literária e cultural, em cumprimento prazeroso de uma das grandes metas da nossa Academia, que é sua contribuição à Cultura, através da divulgação das obras de seus membros e da abertura da instituição à sociedade. Dentro desse espírito, a Diretoria Cultural, apoiada pelo Presidente da Casa, Bibliófilo José Augusto Bezerra, e com colaboração da Diretoria Administrativa, apresenta a coletânea referente ao Ciclo de Conferências de 2013. É justo salientar que, além de dar continuidade às atividades já vigentes na ACL, o presidente vem, com dedicação e tenacidade, construindo novo tempo para nossa Academia, liderando projetos de recuperação da Biblioteca e de restauro do patrimônio histórico e arquitetônico do Palácio da Luz, empreendendo busca de parcerias e patrocínio para realização dessas e de outras metas da instituição, como ações para a valorização do escritor cearense e maior acesso de nossa população a bens culturais.

Os Ciclos de Conferências, realizados no Palácio da Luz, sede da ACL, apresentam estudos, pesquisas e depoimentos de respeitados acadêmicos e de outros intelectuais, escritores e artistas. O tema de cada ciclo é proposto pela Diretoria Cultural e submetido, em reunião, à aprovação dos acadêmicos. Com os textos das conferências pronunciadas em cada ciclo, a ACL publica a respectiva coletânea, já contando com doze obras do gênero.

Quando a Academia Cearense de Letras comemora, com gala e orgulho, seus 120 anos de criação, apresentamos a coletânea

nea *Literatura e Outras Artes* que reúne conferências pronunciadas sobre o instigante tema no Ciclo de Conferências de 2013. Indicados aqui pela ordem alfabética de seus nomes, esta obra abriga textos dos conferencistas da Casa de Tomás Pompeu, membros da Academia Cearense de Letras, Angela Gutiérrez e Ednilo Soárez; e dos conferencistas convidados: Fernanda Coutinho, Fernanda Quinderé, Gilmar de Carvalho, Maria Inês Pinheiro Cardoso, Oswald Barroso e Vera Lúcia Albuquerque de Moraes. A todos os conferencistas agradecemos pela brilhante participação no Ciclo de Conferências 2013 e pela colaboração nesta publicação.

Entregamos a coletânea *Literatura e Outras Artes* ao público leitor, na certeza de que cada artigo e o conjunto de todos os artigos contribuem para o enriquecimento do tema analisado.

Angela Gutiérrez, Acadêmica e Diretora Cultural da ACL,
Com colaboração de Regina Fiúza, Diretora Administrativa da ACL

SUMÁRIO

Literatura e Outras Artes	9
Vinicius cheio de graças	13
<i>Fernanda Quinderé</i>	
O ator frente à máscara	21
<i>Oswald Barroso</i>	
A arte de seduzir: literatura, jornalismo e publicidade	41
<i>Gilmar de Carvalho</i>	
A herança grega nas artes	57
<i>Ednilo Soárez</i>	
Revisita aos poetas do CLÁ	69
<i>Vera Lucia Albuquerque de Moraes</i>	
O bestiário e o relicário de Ariano Suassuna	89
<i>Maria Inês Pinheiro Cardoso</i>	
As narrativas em cor de Henri Matisse	111
<i>Fernanda Coutinho</i>	
O Poeta Antônio Bandeira	125
<i>Angela Gutiérrez</i>	

VINICIUS CHEIO DE GRAÇAS

A conferencista:

Atriz e Escritora Fernanda Quinderé

Por Angela Gutiérrez, em 3/9/13

O tema deste Ciclo – *Literatura e Outras Artes* – será aqui apresentado, sob vários aspectos, evidentemente sem pretensão de esgotar assunto tão extenso quanto complexo. A relação entre literatura e outras artes é muito antiga e, se considerarmos por exemplo, a que se deu entre literatura e música, podemos lembrar que os primeiros poetas, aedos, cantavam seus poemas ao som da lira.

Hoje, no ano centenário do nascimento de Vinicius de Moraes, Fernanda Maria Romero Quinderé, que construiu bela carreira no teatro, como atriz, diretora, autora, produtora e Diretora Artística do Theatro José de Alencar, distinguindo-se, ainda, como compositora e escritora, apresenta sua visão de Vinicius, a partir de vivências e de pesquisas sobre o grande Poeta que admitia ser chamado de poetinha.

A produção escrita de Fernanda Quinderé abrange, além de artigos em revistas e jornais, os livros: *Papo de Mulher, Mulher Azul, Padre Quinderé - O Apóstolo da Alegria, Calabouço Para os Reis, Bodas da Solidão - Um Olhar Azul Para Luiz Eça, Cordilheira do Fogo, Paurillo Barroso - O Imperador dos Sonhos*. Atualmente escreve seu primeiro romance: *Madame Rian, uma saga histórica da família de cinco mulheres*, ao mesmo tempo em que pesquisa a obra de Vinicius de Moraes para a escrita do livro 'Vinicius cheio de graças'.

Fernanda é membro da Academia Fortalezense de Letras e da Academia de Letras e Artes do Nordeste, da Associação Brasi-

leira dos Bibliófilos e sócia honorária da Sociedade Brasileira de Médicos e Escritores – Sobrames e já recebeu relevantes títulos e comendas, entre eles, a Medalha Boticário Ferreira, da Câmara Municipal de Fortaleza, o diploma de Mérito Cultural concedido pela Academia Cearense de Letras, e vários troféus relativos a seu mérito teatral: Troféu Carlos Câmara, Troféu Gasparina Germano, Troféu da Comédia Cearense, além de indicação ao prestigiado Troféu Mambembe por seu espetáculo “No Mundo dos Sons” (1986), entre outros. Artista múltipla, Fernanda faz cinema, lembremos sua participação no “Tangerine Girl”, filme baseado na obra homônima de Rachel de Queiroz; e é autora de seriado para a Televisão Mexicana e da peça infantil *No mundo dos Sons*, adaptação feita sobre o texto de seriado musical escrito em parceria com Luiz Eça. Assim, Fernanda é exemplo vivo da relação entre literatura e outras artes, tema deste Ciclo de Conferências. Passo a palavra à Fernanda, com a certeza do sucesso de sua *performance*.

Vinicius cheio de graças

Fernanda Quinderé

Vinicius, o poeta do incerto. Lírico. Livre. Ético. Ao descobrir a poesia entrelaçada à sua alma encontrou o caminho da liberdade e libertou o homem do obscurantismo e da ignorância como os grandes sábios que passaram nesta vida. Intenso. Com ele não havia esta historinha falsa e corriqueira de “cada um por si” encerrada sempre com o triste final da traição de um “adeus para todos”. Não, não. Na circunstância imposta de dar adeus aos amigos deixava seu coração amparado na concha das mãos dos seus. Emoção. Havia sim, abraços de alma e de coração com a profundidade dos românticos. Mágico. Mantinha intuitivamente a distância necessária da tal famosa e incômoda intelectualidade encerrada em torre de marfim.

Na solidão de seus passeios Socráticos, ou seja, na convivência com a inteligência dos que de fato a tinham entendeu que, só os verdadeiros mestres trabalham à beira do abismo. Desafio. Deixou-se naturalmente pleno como se tivesse sido feito somente para amar e ser amado.

Entendeu que não se pode ter paz evitando a vida e que ter algo mais, além do essencial é desnecessário. Nunca foi rico. Viveu bem. Teve descendência luxuosa. Generoso. Condenado aos mistérios da vida, com o passar dos anos, o poeta se deu conta que precisava de tempo para reflexão, para buscar o sentido da vida. Conviver com a memória e sentir-se mais confortável diante do seu dia-a-dia. Amor. Insano sentimento. Amar. Trágica compreensão. Dicotomia. A poesia na tragédia. A trágica poesia no seu íntimo.

Vinicius não teve temperamento glacial. Teve-o literalmente equatorial, herança e “dna” de seu avô materno o Coronel Santos Cruz, proprietário de muitos palmos de terra e de muitas casas nas cercanias do bairro da Gávea. Lá, o poeta nasceu em plena primavera carioca no dia 19 de outubro de 1913, no número 110, na Rua Lopes Quintas, perto da Rua dos Oitis e das Acácias, seu eterno refúgio, aonde veio a morar sua mãe no número 87. A rua atapetada de flores amarelas como ouro, adornava o chão e foi lá, que o menino deu seus primeiros passos e colheu seus primeiros sentimentos. Ao lado, a Chácara de seu avô cujas árvores davam sombras e frutos. Mangueiras, carambolas faziam a festa da família, que temia conviver com o temperamento daquele Coronel truculento, muito ciumento, capaz das mais intempestivas atitudes contra quem fosse para depois, em lágrimas de arrependimento, recolher-se. Certa vez, numa fúria incompreensível, jogou uma empregada pela janela da cozinha por ter sido malcriada com sua mulher.

Assim como nasceu, Vinicius morreu em 9 de julho de 1980, na Gávea à Rua Frederico Ayer, 169. Neste curto tempo

que esteve entre nós, o poeta morou em Itatiaia, Londres Oxford, Paris, Roma, Los Angeles, São Paulo, Petrópolis, Ouro Preto, Salvador, Montevidéu. De seus inúmeros e transitórios endereços sabe-se, entretanto, que o mais certo foi o Rio em diversos bairros e endereços.

À época, porém de produção do musical “Orfeu da Conceição”, Vinicius alugou dois andares de uma casa em estilo normando à Rua Henrique Dumont, 15 – tempo em que “Ipanema era só felicidade” e que Vinicius estava sempre alerta para “inventar de novo o amor”.

Hoje as casas já não existem mais. O Coronel, só na lembrança de poucos, mas Vinicius vive por inteiro na lembrança de muitos e em incontáveis corações pulsando neste mundo afora. Todos fazem escolhas na vida e Vinicius teve a certeza que o mais difícil é conviver com elas, mesmo sabendo que “*São demais os perigos desta vida para quem tem paixão*”.

A vida fez de Vinicius de Moraes um mito e, como mito não tem explicação, seus estudiosos tornam-se verdadeiros escafandristas à procura de elementos que os convençam a entendê-lo. Entretanto, para alegria geral da nação Viniciana, ele mesmo se encarregou de escrever em apenas uma frase, um detalhe biográfico em forma de autorretrato: “*Sou um homem triste com uma grande vocação para a alegria*”.

E concedeu muita alegria àqueles, que por perto lhe cercavam com amizade, outros por ouvi-lo mesmo à distância, expressando sua admiração através do calor das palmas, palmas, palmas.

Sem desconsiderar o fio tênue que o liga ao talento da Vó Neném (poeta ufanista), mãe de seu pai Clodoaldo Pereira da Silva de Moraes e da Vó Cestinha mãe de D. Lygia dos Santos Cruz (musicista) - ambas poetisas que lhe deram descendência luxuosa, o poeta valorizou e transpirou em sua própria essência um inesperado e exclusivo humor, sobretudo muito elegante, divertido,

cheio de graças herdado também e, possivelmente, de seus tios maternos boêmios e modinheiros. Um Vinicius jamais engraçado. Apenas de tantos sorrisos.

Vinicius foi uma figura feliz e autor de uma obra feita de delicadezas, finuras e refinamentos que resiste ao tempo e ao vento, como ele mesmo determinou numa canção escrita em parceria com Tom Jobim para “Orfeu da Conceição”, curiosamente via telefone interurbano Uruguai- Brasil. *”A felicidade é como a pluma que o vento vai levando pelo ar. Voar tão leve e tem a vida breve. Precisa que haja vento sem parar”*.

A mineirice poética de Carlos Drummond de Andrade considerou, o que se espalhou como um rastilho de pólvora: “Vinicius de Moraes foi o único poeta brasileiro que viveu como poeta”.

Vale lembrar. A frase de Drummond chamuscou o pensamento da urbe. Fortaleceu a ideia do mito. Os leitores do poetinha à procura de entendê-lo um pouquinho mais concluíram que ele arcou com compromissos de pensões, aluguéis e promissórias. Concluíram também que a obra dele não se limitou somente à poesia e canções. Há cartas, crônicas e canções que parecem uma desconstrução de seu lirismo habitual, marca reconhecida como pessoal e intransferível em toda a sua obra. Há gracejos, simplesmente. Ele pisava de leve, devagarzinho, cuidadoso, delicado e acima de tudo como poeta, isolado que foi do terreno das pilhérias, das anedotas e dos chistes. Percebe - se claramente seu humor e sua ironia na obra prima daquele saboroso recado sem versos, sem rima, para um certo Mr. Buster. *“Olha aqui Mr. Buster está certo que o senhor tenha um apartamento em Park Avenue e uma casa em Beverly Hills. Está muito certo que em seu apartamento de Park Avenue o senhor tenha um caco de friso do Parthenon e no quintal de sua casa em Hollywood um poço de petróleo trabalhando de dia para lhe dar dinheiro e de noite para lhe dar insônia...”*

Vinicius viveu entre a montanha e o mar divertindo-se na observação dos tipos e das personalidades à sua frente, encontrando nelas a poética do seu dia-a-dia.

Aos oito anos, por motivo de saúde de sua mãe mudou-se para a Ilha do Governador. Ao tempo de escola foi morar com seus avós maternos. Confessa sua fidelidade ao bairro de Botafogo, porque desde quando ainda menino dera seus passos entre as paralelas e transversais ruas estreitas que margeavam sua casa. Namorou em tantas ruas de adoráveis nomes de mulheres, presenteando-as com versos graciosos aqui em fragmentos: *Foi Teresa Guimarães/ Foi Carolina Machado/ Hilda tinha tanto fogo que eu fraco/ Sem poder mais/ Mudei para Botafogo meus caros sentimentos/ Minha Dona Marianal Que saudade da senhora.*

Com a curiosidade de descobrir a razão de seus desejos ficava horas absorto a mastigar uma borracha tipo “faber” lembrando a coxa macia da pele morena, lisa, compacta, quase dúctil da garota cafuzo de olhos amendoados.

Ao longo de sua curta vida repetiu: *Vida e poesia são inseparáveis.*

E justificou: *A poesia é amante espiritual do homem. É aquela com que ele trai a rotina do cotidiano*

Por tratar-se de um ser especial, educado sob a rigidez Inaciana Vinicius escreve e publica nos anos 20, o seu primeiro poema: “A Transfiguração da Montanha” com expressivo viés religioso.

Aos vinte anos, (vivendo segundo o evangelho de Otávio de Farias) lança seu primeiro livro: “O caminho para a distância” em seguida: “Forma e Exegese” e para fechar sua produção dos anos 30 (1936), lança: “Ariana a Mulher”- (cinco elegias).

Nesta época Vinicius cursa a Faculdade de Direito do Catete e convive com expressivas personalidades a exemplo de San Thiago Dantas, Otávio de Farias, Manuel Bandeira, Afrânio de

Mello Franco. Na sequência conhece Di Cavalcanti, Candido Portinari, Pablo Neruda, Jaime Ovalle, Pedro Nava (seu médico) Clementino Fraga (seu médico), Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Rubem Braga, Dorival Caymmi, Fernando Lobo, Lúcio Rangel, Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Rezende, Antônio Maria – seus amigos até o fim da vida.

Em 1938 consegue bolsa e vai estudar literatura inglesa em Oxford. Casa-se e volta ao Brasil quando estoura a II Guerra Mundial. Com a responsabilidade de marido e pai de dois filhos, Vinicius consegue seu primeiro emprego como crítico de cinema. Em seguida faz concurso para o Itamaraty e vai morar em Los Angeles. Lá escreve a adaptação da ópera Orfeu do Gluck para o morro carioca. Nasce então, o musical “Orfeu da Conceição”, que determina seu encontro com Tom Jobim. Considerado desde então, o mais importante entre seus parceiros crônicos. Através desta parceria que virou filme adaptado e dirigido por Marcel Camus, Vinicius ganha a “Palma de Ouro” e “Oscar” de Melhor Filme Estrangeiro.

O fascínio pela composição e pelo showbiss cresce. Nasce “Garota de Ipanema”. A composição torna-se a mais gravada no mundo só perdendo para os “Beatles” que dominam o mercado com “Imagine”. “Garota de Ipanema” tem tradução para mais de oito idiomas. É eleita uma das 50 músicas do patrimônio universal pela Academia de Washington.

Os anos passam enquanto cresce o número de filhos e de casamentos, além de outros parceiros crônicos e anacrônicos. São benvindos Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Francis Hime e Toquinho, travando novos conhecimentos que enriquecem sua história de vida.

Vinicius, cassado de sua função diplomática pelo regime militar, época do AI-5, dedica-se então aos shows pelo mundo. Somente em 2010 é sancionada a lei 12.265 promovendo o poeta

a Ministro da Primeira Classe referente à Embaixador. Realiza-se cerimônia no Palácio do Itamaraty onde se inaugura sala com o nome do poeta.

Encerro esta palestra informando que o que escolhi para falar sobre o poeta é pouco diante do muito que nos legou na literatura poética, no modo livre de viver e de amar suas escolhidas, seus amigos, sua pátria.

Quando falo sobre Vinicius lembro Camões: Para tão longo amor, tão curta a vida!

O ATOR FRENTE À MASCARA

O conferencista:
Teatrológo Oswald Barroso

Por Angela Gutiérrez, em 10/9/13

Na abertura do Ciclo de Conferências ACL 2013, que desenvolve o tema *Literatura e Outras Artes*, tivemos o prazer de contar com a presença da atriz Fernanda Quinderé, que nos mostrou seu retrato de Vinicius de Moraes, tratando de tema ligado à relação literatura e música, a partir de seu livro que comemora o centenário do Poeta e será brevemente lançado com o mesmo título da conferência.

Hoje, trazemos o escritor, teatrólogo e pesquisador cultural Oswald Barroso, que examinará relação entre literatura e artes cênicas de origem popular. Aliás, há dois dias, no domingo passado, foi lançado, nos Jardins do Theatro José de Alencar, o livro *Teatro como Encantamento – Bois e Reisados de Caretas*, em que Oswald revela as descobertas de sua dedicação de quase quarenta anos a pesquisas e estudos sobre nossa cultura popular tradicional. Após a conferência, o autor iniciará sessão de autógrafos para os presentes.

Em rica e relevante obra ensaística, o pesquisador levanta mais de duzentos grupos de Bois e Reisados, tendo registrado a atuação de oitenta desses grupos, complementada por gravação de entrevistas com seus brincantes, além de elaborar estudo comparado dessa arte e analisar sua importância nos caminhos do teatro.

Oswald Barroso enriqueceu os estudos sobre artes cênicas com seus ensaios acadêmicos, sendo Mestre e Doutor em Socio-

logia, com dissertação e tese voltadas para o teatro popular. Atualmente desenvolve estudos de pós-doutorado em teatro, pesquisando sobre as máscaras brincantes do Nordeste.

Importante personagem da cena cultural cearense, não só como dramaturgo premiado (lembramos o Prêmio Estado do Ceará - 1985 e o Prêmio Estímulo à Dramaturgia - 1996, de caráter nacional, concedido pela FUNARTE), Oswald escreveu 19 peças de teatro, a maior parte levada ao palco, mas, distingue-se também, como ator, encenador e gestor teatral. Publicou, ainda, 23 obras, em vários gêneros: poesia, teatro, biografias, ensaios, organização de antologia literária, reportagens, textos e estudos sobre cultura popular.

A Academia Cearense de Letras tem, pois, a honra de trazer a nosso Cicló esse artista e ensaísta de tanto valor cultural, com o *plus* de ser filho do poeta que foi um dos grandes nomes desta Casa, Antônio Girão Barroso. E eu tenho o prazer de dar a palavra a um amigo, filho de um dos meus antecessores na cadeira 18 da Academia.

O ator frente à máscara

Oswald Barroso

A mim, sempre pareceu que o segredo do teatro está nas máscaras e que, não por acaso, ela é seu símbolo. Até hoje, considero que, grosso modo, os atores se dividem entre aqueles que dão vida aos personagens e aqueles que se disfarçam nos mesmos. Ambos, porém, usam máscaras, mesmo que não como um adereço acrescentado a seu corpo. Explico melhor, a máscara é sempre um elemento integrante do jogo teatral, até quando o ator utiliza o próprio corpo para lhe dar forma. Um rosto pintado ou até um rosto enrijecido pode funcionar como uma máscara, entendida como a fixação de um semblante, de uma fisionomia. O mesmo

fenômeno acontece com a mecanização de um corpo. No primeiro caso se tem uma máscara apenas facial e, no segundo, uma máscara corporal.



No teatro comercial moderno, geralmente, os atores apenas se disfarçam de seus personagens, não os vivem. Saem ilesos de suas performances, como observou Peter Brook¹, ou seja, enquanto faziam o papel, permaneciam eles mesmos. Representar aquele papel, não significou uma vivência a perpassar seus corpos, mas apenas um disfarce, algo exterior. Não por acaso há atores que embora tenham feito dezenas e até mais de uma centena de papéis, continuam presos à popularidade fútil e ao narcisismo do sucesso. Já para outros atores, a máscara é uma via que os leva à alma do personagem, não um disfarce ou simples adorno. Parte da questão, portanto, parece estar no modo como o ator se relaciona com a máscara de seu personagem.

O que se mostra mais evidente em relação às máscaras é que elas ocultam a face dos que as portam e, ao fazerem isto, nos privam a percepção do que há de mais expressivo no corpo humano. Ou seja, pelo menos para nós ocidentais, assim como para boa parte de humanidade, a expressividade do rosto de uma pessoa é a porta mais segura de acesso ao seu interior. Assim, à medida que a máscara o oculta, nos dificulta a percepção do outro.

A dificuldade se aprofunda, quando se leva em consideração que, em nossa sociedade, o indivíduo adulto, quase sempre, usa no cotidiano o que chamamos de uma “máscara social”, crista a lhe configurar a aparência de acordo com determinadas con-

1 “Ce qui m’a toujours stupéfié chez les acteurs, c’est qu’ils peuvent continuer à jouer des rôles toute leur vie et ne pas changer, parce que cela ne les intéresse pas, ils n’ont pas fait du théâtre dans ce but. Cela témoigne de la décadence de notre théâtre; une fois sorti du temple, d’un contexte plus large, il devient une forme de grand art mais celui qui le pratique n’a plus de motivation pour le rattacher à quelque chose qui aille au-delà de la réussite d’une pratique artistique. Pourquoi évoluerait-il, deviendrait-il plus sensé en jouant toute une variété de rôles?” (BROOK, Peter. Mensonge et Superbe Adjectif, in *Le Masque: Du Rite au Théâtre*. Paris: Editions de CNRS, 1988. Textes et études réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet, p. 200.)

veniências. Os atores não estão a salvo desta conformação. Daí que, muitos deles, sobre sua “máscara social”, para dar corpo ao personagem, colocam outra máscara, como disfarce, produzindo um efeito duplo de falseamento. O resultado é a sensação de mecanicismo e ausência de vida.

Surge, imediatamente, uma interrogação, que é ao mesmo tempo uma perplexidade: - Quem se esconde atrás da máscara? E outra pergunta, tão repentina e enigmática quanto à primeira: - Quem se mostra na máscara? Para responder a estas questões, além dos traços evidentes da máscara que se apresenta, recorre-se à percepção da expressão corporal, dos movimentos e gestos. Quando o portador da máscara não se afastou de sua própria performance corporal, ele se trai e acaba por revelar uma outra máscara, sua “máscara social”, evidenciando a falsidade do *gestus* e, por consequência, da máscara. Isto porque lhe será de todo impossível, ajustar sua expressão corporal à máscara, alcançando revelar-lhe a identidade ou, pelo menos, dar pistas para tal.

Se a intenção dos atores for denunciar um mundo brutalizado mecanicamente, terão alcançado êxito nos seus objetivos. Há mesmo inúmeros casos de espetáculos bem sucedidos neste propósito. Outros, como se diz, “apontam para o que viram e acertam no que não viram”.

Porém, enquanto a máscara-disfarce produz o engano e o desencontro; no teatro ritual, pelo contrário, como apontamos ao longo deste trabalho, a máscara, longe de esconder, aparece como via de encontro e revelação. Isto porque, ao ocultar o corpo do seu portador, ela anula sua “máscara social”, cria o anonimato, liberta o ser humano das amarras do ego, lhe ajuda a ultrapassar a consciência e soltar o inconsciente, propiciando o encontro dele consigo mesmo, com sua alma profunda. Nesta acepção, a máscara, a um só tempo, reveste e despe, libera potencialidades reprimidas, dá vazão às intuições e fantasias, possibilita a transcendência e o

encontro do homem com as forças anímicas. Seu portador perde o escudo protetor da conveniência social, seu modo de comportamento relativo ao dever ser. Troca sua representação social por uma personalidade arquetípica, impressa a partir de um padrão ancestral e que o mune de nova potencialidade.

A máscara ritual enquanto cria anonimato, propicia o encontro do seu portador consigo mesmo e com o nada, abre-lhe os portais da transcendência, possibilita seu contato com as forças anímicas, introduzindo-o no espaço da magia. Ela ajuda seu portador a dar vazão às suas intuições e fantasias, liberando potencialidades reprimidas, numa sociedade dominada pelo racionalismo e pela cultura de massas.

A máscara ritual promove a experiência do mítico, da livre imaginação do indivíduo movido por forças imemoriais, abre espaço para a vivência do que é essencial em sua vida: a dor e o prazer, o nascimento e a morte, a maternidade e a paternidade, o destino e seus desafios, a memória da espécie, o reencontro com suas origens, o diálogo com os deuses, e até mesmo a expansão dos seus instintos vitais, figurados em diferentes animais. Por sua via, o indivíduo torna-se outro ser, um segundo ser, experimenta estados de espírito e realiza ações liberado de sua personalidade social.

As máscaras rituais procuram correspondências na alma de seus portadores, nelas moram as *personas*, suas diferentes energias. Elas são como seres vivos, esfinges a nos desafiar, enigmas a serem decifrados. Atingem-nos como alvos. Desde as simples máscaras neutras, até as imensas máscaras de torre dos Cazumbas, elas sempre trazem consigo perguntas, desfecham interrogações. Assombram-nos porque escondem faces, ocultam corpos, nos interdita revelações. Mas também nos revelam, porque instâncias de manifestação do maravilhoso. Quem as habita, habita mistérios.

Escolhi três imagens que, ao meu ver, bem expressam a natureza plural das máscaras e, ao mesmo tempo, as diferentes

atitudes que o ator pode tomar frente a elas. A primeira delas está no livro de Fernando Taviani e Mirella Schino, *O Segredo da Commedia Dell'Art*. Trata-se da gravura de um homem pensativo interrogando uma máscara, que sustenta na mão. A máscara tem o rosto voltado para o seu, e parece mirá-lo. Ator e máscara olham-se nos olhos e como que se interrogam. Ambos parecem vivos, plenos e povoados de mistérios².

Peter Brook nos informa que o movimento retratado pela gravura acima referida, (embora no caso do livro de Taviani se trate presumivelmente de uma máscara grega) funciona como ponto de partida para o trabalho do ator balinês. Diz, ele: “- A Bali, l'acteur prend le masque en mains et le regarde tout d'abord. Il l'examine un long moment, jusqu'à ce que le masque et lui commencent à devenir une sorte de reflet l'un de l'autre; il commence à le sentir comme son propre visage - mais pas entièrement, car l'acteur se rapproche par ailleurs de la vie indépendante du masque. Et graduellement il commence à faire bouger sa main, le masque prend vie et l'acteur le regarde, dans une sorte de communion. Alors peut advenir ce qu'aucun de nos acteurs ne pourrait tenter (même chez l'acteur balinais cela se produit rarement): la respiration commence à se modifier; il se met à respirer différemment avec chaque masque.” (Em Bali, o ator pega a máscara na mão e a olha em seguida. Ele a examina por longo tempo, até que a máscara e ele começam a tornar-se um tipo de reflexo um do outro; ele começa a lhe sentir como seu próprio rosto – porém não de todo, porque o ator se aproxima do exterior da máscara.

2 “Toutes ces images doubles qui se contemplant témoignent la permanence d'une seule pensée: l'acteur et le masque sont deux personnes, plongées dans un entretien silencieux. Pendant des siècles, les deux visages se sont regardés dans les yeux sans que ni l'un ni l'autre ne paraisse factice ou mort.” TAVIANI, Fernando e SCHINO, Mirella: *Le Secret de la Commedia Dell'Arte* – La mémoire des compagnies italiennes ao XVIe, XVIIe, XVIIIe Siècle, tradução do italiano de Yves LIEBERT. Paris: Bouffonneries, 1984, p. 22.

E gradualmente, ele começa a movimentar sua mão, a máscara toma vida e o ator a olha, num tipo de comunhão. Então, pode se dar o que nenhum de nossos atores poderá experimentar (mesmo entre os atores balineses isto se produz raramente): a respiração começa a se modificar; ele começa a respirar diferentemente com cada máscara.”³

Trata-se, como se vê, de uma máscara ritual, a exemplo da que aparece na figura comentada por Fernando Taviani. O ator, ao colocar, desse modo, a máscara sobre sua face, ganha uma segunda pele. Ela o conduz a buscar dentro de si, do mais profundo de si, a persona que representa. E ao fazer isso, detona movimentos, sugere sentimentos díspares, toma expressões insuspeitas. Enfim, move-se com o corpo do ator. Daí a afirmação de Brook: “La masque traditionnel est le portrait d’un homme sans masque.”⁴ Ao que eu acrescentaria: “... de um homem sem disfarce”.

Entre as máscaras tradicionais há as de duas naturezas, uma ligada às entidades espirituais, animais, humanas e sobre-humanas; outra a tipos humanos, que correspondem a grandes matrizes sociais. Mesmo neste segundo caso, cabe ao ator procurar as correspondências deles nos deuses que habitam seu interior, nas diferentes energias que movem seu corpo. A cada máscara corresponde uma determinada performance, uma respiração, uma energia, um ritmo interno. Isso não quer dizer que todos os atores as incorporem igualmente. Cada um só o faz a partir de sua singularidade, porque revelando elementos de sua individualidade, embora dentro de um espaço maior, que é o dos arquétipos, mitos fundamentais da humanidade. É nesse sentido que a máscara manifesta elementos do imaginário coletivo, mas também da individualidade de quem a porta. Escondido atrás da máscara, o ator vê-se mais a vontade para exibir facetas insuspeitas de seu interior.

3 BROOK, Peter. Idem, p. 195. (A tradução é minha.)

4 BROOK, Peter. Ibidem, p. 193.

Apenas no caso de máscaras com movimentos correspondentes codificadas nos mínimos detalhes, este espaço de atuação se estreita (embora se mantenha) e demanda um espectador familiarizado com o simbolismo da cultura na qual elas aparecem. Ainda assim, em traços gerais, se dão a conhecer os personagens arquetípicos, que se manifestam através delas. No Ocidente, porém, mesmo no âmbito das culturas tradicionais, a performance que corresponde a cada máscara não chega a se delimitar com tanta complexidade.

A segunda imagem por mim separada, para demonstrar a existência de diferenças, na relação que o ator pode estabelecer com a máscara, também foi recolhida do livro de Fernando Taviani e Mirella Schino⁵. Trata-se da gravura de Agostino Carracci (1557-1602), retratado por Giovanni Gabrielle, em que o ator segura uma máscara com as mãos, mas olha altivo e diretamente, com o rosto todo voltado de frente, para o retratista. Neste caso, a máscara assim figurada, parece reduzida a condição de simples adereço, acessório de trabalho do ator, este sim, o sujeito destacado do espetáculo. Não é a toa que no Ocidente Moderno se diz que o teatro é a arte do ator, já que em vez de ele servir à máscara, a máscara é que lhe serve. Mas vá se dizer o mesmo em relação ao Teatro Ritual, como por exemplo: não são os xamãs que servem aos deuses, mas os deuses que servem ao xamã. Ficaria no mínimo desconcertante.

Penso que esta concepção, de que a máscara serve ao ator, desdobra-se numa outra, o teatro serve ao artista, e que, além de ter feito surgir o mercado das “estrelas” e “vedetes”, está ligada à afirmação do antropocentrismo moderno. As correspondências, daí surgidas, com a cosmovisão inaugurada no Ocidente, após a Renascença, pela modernidade capitalista, são inúmeras. A primeira é a queda dos deuses, e a afirmação do homem como centro da natureza, que existe para servi-lo. Outra decorrência do antro-

5 TAVIANI, Fernando e SCHINO, Mirella. Idem, p. 17.

pocentrismo seria o eurocentrismo inspirador de todo o processo colonialista empreendido pelas potências do “Velho Continente” contra os povos ditos “naturais”. Ao afirmar a superioridade do pensamento racionalista moderno sobre o de outras culturas, no caso sobre o pensamento mítico dos povos colonizados, abria-se razão para dizer que o teatro nasceu na Grécia, ou melhor, nos grandes festivais das cidades-estado gregas, o que desconsidera (ou pelo menos rebaixa) todas as outras formas teatrais já existentes. Precisando mais ainda, se afirma que o teatro é uma criação da racionalidade grega, inspiradora de Aristóteles, cuja concepção objetivista foi depois transferida para a Roma Imperial, na qual a máscara, por sinal, não era admitida.

Isto porque, um mundo de onde os deuses foram expulsos, ou pelo menos jogados para o alto, é um mundo sem máscaras; ou melhor, um mundo sem máscaras reveladoras, um mundo enganador, um mundo de disfarces. Nele não tem lugar o teatro ritual, nem o teatro brincante, como veremos adiante. Os resultados dessa cosmovisão podem ser observados na natureza por sua destruição e, no teatro, entre outras constatações, pelo exibicionismo do ego dos atores.

A terceira imagem a que devo recorrer nesta argumentação, é a de uma fotografia por mim tirada para o livro *Reis de Congo*, onde o mestre de reisado Aldenir Calou aparece confeccionando uma máscara, a da Alma. Ele está agachado, olha para a máscara que tem na mão, aponta sua boca e sorri, antevendo a performance do “entremeio” na brincadeira. Ao seu lado, um ator, também agachado, confecciona a máscara do Diabo, ou melhor, de “São Cão”, como dizem os brincantes do Cariri cearense. Ao redor dos dois, ao fundo, aparecem as pernas de três outros brincantes, que acompanham o serviço⁶.

6 BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: Minc Br, Flacso, MIS-Ce, 1996. p. 101.

A primeira coisa que me chama a atenção na fotografia é que o Mestre mira a máscara de fora dela, com uma visão distanciada, mas ao mesmo tempo ele ri, como se a máscara brincasse em seu espírito. Como na primeira imagem, o ator também olha a máscara em sua mão e, aos poucos, se deixa povoar por ela. Só que ele ri, porque, à medida que a máscara toma forma, ele imagina sua performance, seu desempenho no jogo que vai se estabelecer. Como que ocupa o lugar do público, ou seja, vive a máscara de fora. Em segundo lugar, observo que Mestre e ator brincante trabalham, conjuntamente, na confecção das máscaras, enquanto outros brincantes observam. Percebo, então, que é algo que se constrói em grupo, em coletividade. Além disso, a confecção das máscaras não pressupõe separação de ofícios, especializações. Os próprios atores que as vão usar, as concebem durante a fabricação.

Embora, como na primeira imagem, o ator volte-se para a máscara, seu diálogo com ela ganha uma nuance diferente. Há um certo distanciamento na relação, pela introdução do elemento cômico. O ator projeta-se na máscara, todavia não inteiramente, parte dele fica de fora, não a incorpora de todo. Olha a máscara ou “careta”, como também chama, com estranhamento e bom-humor, como se, mesmo ao se imaginar nela, a olhasse de fora. Aqui se pode surpreender um traço épico na brincadeira popular, a ocorrência de uma encenação narrativa, para a qual o ator utiliza a máscara e o próprio corpo. Cabe lembrar que o reisado, como por certo todo o teatro brincante tradicional, no Nordeste brasileiro, é parte da folia do povo, do mundo invertido da festa popular, do qual nos fala Rabelais. Daí o entendimento do teatro popular tradicional como um teatro ritual, no qual os atores incorporam, através das máscaras, espíritos risonhos. Trata-se, portanto, de uma manifestação da alegria do carnaval popular.

No contexto do teatro popular tradicional, a máscara nunca é só mais um adereço. Ela tem vida própria, podendo mudar

de rosto. Pertence à dimensão do extraordinário, do encantamento, da suspensão do cotidiano. Abre espaço para a manifestação dos deuses que riem, da utopia fugaz que nos visita; se toma o corpo do ator, deixa-o livre para viver sua alegria.

Nos Bois e Reisados nordestinos, como já mostramos, os personagens se dividem em figuras e entremeios. As figuras são aqueles personagens que constituem a estrutura da brincadeira, permanecendo na roda durante toda a função. Considerados personagens “limpos”, são figuras rituais, mesmo quando tipos cômicos. Podem usar máscaras, mas, usualmente, caracterizam-se com pinturas faciais. Entre elas estão incluídos os Mateus e Bastiões, palhaços brincantes, que atuam com total liberdade por todo o terreiro, dialogando com o Mestre, brincantes outros e público. Suas máscaras quase sempre se compõe de uma pintura de rosto, preta, uma cartola em funil, na cabeça, nomeada cafuringa, além de um traje e adereços outros característicos. O riso largo, a gaitada e um aboio, dão identidade à sua performance. Mas, como o Rei, ele é uma figura limpa. Dizem até que se trata de um Rei invertido, espécie de Bobo da Corte medieval. O brincante, assim investido, mostra quem é. Incorpora de tal modo o personagem, que na vida, no cotidiano de sua comunidade, passa a assumir a figura que adota no reisado. Como dizem os brincantes, “ele nasceu com aquele planeta”, isto é, apenas fez aflorar com mais ênfase, o palhaço que trazia dentro de si. Ou seja, ele assume sua condição de Mateus, por inteiro, também no dia-a-dia.

Já os entremeios, personagens temporárias, que entram em apenas uma parte (entremeio), usam máscaras brincantes, através das quais o ator apresenta o personagem. Como na foto do Mestre Aldenir confeccionando a careta da Alma, o brincante não o incorpora de todo, mantém, no caso, uma relação distanciada. Neste caso, o brincante apenas executa sua ação, podendo ser qualquer um dos componentes do reisado, que tenha saber para tal.

No Cavalo Marinho, pernambucano, há uma figura, cuja performance muito bem exemplifica natureza da máscara brincante. Trata-se de Seu Ambrósio (que por sinal não é mestre), um vendedor de máscaras, que aparece logo no início da função. Ele traz, pendurado numa vara, um “carregamento” de máscaras, praticamente todas as máscaras de entremeio do Cavalo Marinho. Combina o negócio com o Mestre, que compra as máscaras. Mas, quando ele pede o pagamento, o Mestre lhe chama e diz: - Como eu vou lhe pagar, se eu não sei como a máscara funciona! É pra eu mandar botar no museu? Eu quero é brincar.

Então, Seu Ambrósio, com sua própria máscara, sem colocar outra no rosto, executa a performance de cada máscara, uma por uma, e ao final de cada performance, demanda ao Mestre se ele conheceu o entremeio correspondente à cada máscara. Ou seja, se ele sabe ligar a performance à máscara. Diz: - Conheceu? O Mestre, muito sabidamente, responde que não conheceu e usa o argumento para dificultar o pagamento das máscaras. Seu Ambrósio insiste, dizendo que só sai agora com o dinheiro das máscaras. O Mestre responde que, no momento, só tem cheque sem fundo, mas promete que vai enviar dois empregados à casa do outro, levando o pagamento. Meio contrariado, mesmo assim, Seu Ambrósio sai: - O que fazer?!

Ora, a cena deixa claro que há uma performance ligada à cada máscara, obrigatoriamente, uma não existe sem a outra. A máscara perde o seu sentido, a sua significação, fora do contexto de sua performance. Ela não existe isoladamente. No museu estará morta, só vive na brincadeira. Uma performance distinta daquela a que se liga, tradicionalmente, faz dela outra máscara, um disfarce, algo falso e enganoso.

É importante acrescentar que as máscaras brincantes não trazem a fisionomia marcada, passando características psicológicas do personagem. A do Seu Ambrósio, por exemplo, no Cavalo

Marinho de Condado, é de couro, mas lisa, aparecendo só o nariz, sem traços especiais, e a abertura dos olhos. As dos demais entremeios marcam a natureza da personagem, bicho, entidade ou tipo social, de uma maneira apenas simbólica, em traços muito gerais, sem acrescentar nada à fisionomia da figura sobre seu estado de psicológico. Portanto, nos museus não impressionam, nem carregam outra informação senão às quais figuras ou entremeios estão relacionadas.

A ausência de detalhamento das máscaras brincantes, principalmente as do Cavalo Marinho pernambucano, e às dos Bois e Reisados cearenses, está relacionada com o espaço de terreiro amplo, barulhento e apinhado de gente, em que elas aparecem. Dão apenas a informação indispensável para a identificação do personagem e exigem a amplificação do gesto cênico dos brincantes, através de suas performances corporais.

Outro bom exemplo dessa vez do choque entre o universo da máscara brincante e da máscara psicológica (do teatro moderno ocidental), foi o que presenciei em abril de 2013, durante uma apresentação do Grupo Sobrevento, do Rio de Janeiro, no Theatro José de Alencar. Esse grupo é conhecido por seu trabalho com bonecos que, como veremos, funcionam como um tipo de máscara ou, pelo menos, no raciocínio de Mikhail Bakhtin, uma derivação delas. O espetáculo foi montado a partir do livro de Miguel de Unamuno: São Manuel Bueno, o Mártir. Unamuno, como se sabe, foi um escritor e filósofo basco, que viveu, entre 1864 e 1936, uma existência inquieta e agitada. Na filosofia e na política, foi do positivismo ao existencialismo, passando pelo socialismo e pelo fascismo. Manuel Bueno, personagem do livro e da peça, foi um padre que trabalhou, como pároco, numa pequena vila do interior da Espanha, de aspecto medieval, embora já se vivesse a modernidade nas grandes cidades.

O Sobrevento escolheu o palco principal do TJA, onde montou seu teatro. Para um público restrito a 60 pessoas, comodamente instalado numa arquibancada especialmente preparada para tal, três atores (dois homens e uma mulher), acompanhados de três músicos, apresentaram o espetáculo. A cena começava com os atores em torno de uma mesa redonda e iluminada, que lembrava uma mesa mediúnica, onde a história, aos poucos tomou vida. O público olhava a mesa, bem próxima e de cima.

No início, a cena funcionava como uma brincadeira de bonecas, com os atores manipulando bonecos e objetos de madeira (com a mesma liberdade das crianças) sobre um “terreno” espalhado na mesa. A partir da narração dos atores, ao modo de um conto de fadas, o público soltava a imaginação, visualizando na sua cabeça a história. O clima era de magia e transcendência.

Aos poucos, porém, nas cenas de maior tensão e, depois, no desenvolvimento do conflito existencial dos personagens, os bonecos e objetos de brinquedo eram retirados, ficando a mesa literalmente limpa. “Caia-se na real”, como se diz, e toda a poeticidade sugerida pela brincadeira desaparecia. Ficava uma existência insípida, num universo mental em que a racionalidade moderna impunha-se como o deus único. Manuel Bueno, na verdade, era um padre, santo e piedoso, que não acreditava no divino, ou que, pelo menos, duvidava permanentemente de sua existência, no íntimo. Ora, nada mais apropriado para mostrar a história de um mártir, cuja provação era a dúvida, a descrença, sacrificando aquilo em que acreditava para, através da “fantasia” religiosa, embalar em sonho a mente crédula de seus paroquianos.

No final da apresentação, perguntei a um dos atores porque eles haviam abandonado os bonecos e objetos durante a narrativa, assim como a própria mesa “mediúnica” e ele me respondeu que era porque havia coisas que só poderiam ser expressas pelo corpo humano. Interroguei-o, de pronto, se ele acreditava

em Deus, e ele me saiu citando o próprio Unamuno, em frase reproduzida pelo programa do espetáculo, que considerava inconsistentes tanto os argumentos a favor como contra a existência de Deus. Perguntei, então, à atriz se ela cria no divino e ela não teve meia resposta: - Não. Apontou, porém, para o ator que sempre fazia Manuel Bueno e me revelou: - Mas ele crê! Eu expus a visão de desencantamento que me passava a peça, e o ator que nem acreditava, nem desacreditava em Deus, disse: - Pode ser, nós fizemos de propósito uma peça aberta, uma peça que pode propiciar esta leitura!

Ora, eu pensei, nas últimas cenas do espetáculo, com a brincadeira, a magia do teatro é praticamente expulsa do palco. Ficam os atores dialogando frente a frente, num debate dominado pela racionalidade psicológica. A direção talvez tenha querido criar um realismo quase naturalista, mas o que aparece é um disfarce do real, as máscaras sociais dos atores. A atriz faz uma personagem que crê, mas ela própria não crê. O segundo ator faz um personagem que desacredita, mas ele mesmo não sabe se acredita ou desacredita. E o terceiro ator faz o padre, que pensa não crer, mas que por um momento parece acreditar, quando diz que na vila corre a lenda, de que no interior do lago ali existente, mora um paraíso.

Na minha percepção, o que fica do espetáculo é a negação do divino e da própria possibilidade de transcendência da arte. A última fala do texto, repetida por todos os atores, reafirma a lenda do lago encantado, mas ele não aparece, porque a magia inaugurada pela brincadeira foi afastada da cena. Os bonequeiros não acreditam nos bonecos, embora saibam que essa descrença não pode ser expressa por eles, mas somente pelo corpo humano. Daí, talvez, desconfiem terem os bonecos algo com o divino, serem representações dos deuses ou, pelo menos, vias em direção a eles. Mas, se eles não acreditam nos deuses...

Há uma cena, durante a peça, em que um mamulengueiro chega à pequena vila e, com a ajuda do padre, que tem sua figura glosada comicadamente na brincadeira, instala por algumas horas o reino utópico do riso na cidade. A cena é apresentada, durante a montagem do Sobrevento na linguagem do brinquedo de bonecas, constituindo-se num dos quadros mais poéticas do espetáculo. Pena é que os atores que a executam, a exemplo do personagem Manuel Buena, sequer cheguem a suspeitar que, naquele momento de magia, o divino tenha se instalado na pequena vila retratada, assim como no palco do Teatro José de Alencar. Com a condução que dão à peça, eles buscam afirmar nela um sentido, o do desencantamento do mundo. O pensamento moderno teria trabalhado na direção de limpar da terra, assim como da mesa, toda ilusão fetichista, e afirmado a razão experimental como o caminho único para se chegar a uma suposta verdade, uma pretendida visão objetiva da realidade.

Tal descoberta, um século atrás, quando aproximadamente foi escrito o livro de Miguel de Unamuno, constituía-se ainda um achado para a humanidade. Hoje, porém, quando a própria ciência, através da microfísica, descobre o caráter subjetivo e limitado do conhecimento lógico-matemático, tal achado soa como algo absolutamente anacrônico. Apesar da intenção do Sobrevento de produzir um espetáculo aberto e em louvor à dúvida, ele busca, como é legítimo, defender o sentido do que acredita, tanto que a maioria dos espectadores faz a leitura esboçada na sua montagem, ou seja: a do abandono das “ilusões” em favor do “realismo”, mesmo que este reforce seu próprio “desamparo”. Leituras noutra sentido, como a que ensaiei aqui, são uma crítica às intenções do espetáculo.

Prefiro a cena que ocorreu no último mês de abril, no Teatro José de Alencar, durante um encontro de mamulengueiros (no caso, o Encontro Cassimiro Coco Ceará, realizado de 25 a 27

de abril de 2013, para deliberar sobre a proposta de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste), por ocasião do ritual chamado “abertura das malas”. Trata-se de procedimento comum na abertura de encontros de brincadores de bonecos, no Nordeste, funcionando como uma apresentação dos bonequeiros. Na ocasião, cada um deles, abre sua mala e apresenta os bonecos nela guardados, um a um. Conta a vida de cada um, dizendo quem são e como procedem.

Lembro a imagem usada por Pedro Boca Rica, um dos mais famosos bonequeiros do Brasil, de quem fui parceiro em algumas criações, que dizia a mão do bonequeiro ser a alma do boneco. Ligando este pensamento à “abertura das malas”, se vê que, de certo modo, os bonequeiros ali, apresentam para os demais a multiplicidade das energias que habitam seus espíritos, ou seja, a riqueza de suas próprias almas, os muitos deuses risonhos que as compõem.

Compreendido assim, o boneco é também uma máscara que, no caso do mamulengo (como também de alguns outros tipos de bonecos), se dá vida com as mãos. Não por coincidência, muitos bonequeiros, como Pedro Boca Rica, são também brincantes que, em outros folguedos (como o Boi e o Reisado), trabalham com máscaras, pois delas são íntimos.

Há uma quarta imagem que poderia ser acrescentada às três iniciais aqui apresentadas, que mostra outra possibilidade de relação do portador com a máscara. Trata-se de uma fotografia das manifestações de Junho de 2013, no Brasil, com um jovem empunhando, com o braço levantado, uma máscara do “Anonymus”, o vingador. Como todos sabem, a máscara que se tornou um dos símbolos destas manifestações, foi criada para o filme V de Vingança de Andy Wachowski e Laura Wachowski, lançado em 2005, como uma adaptação do romance em quadrinhos: “V for Vendetta”, de Alan Moore e desenhado por David Lloyd,

publicado entre 1982 e 1988, na Inglaterra, sobre a luta contra uma Ditadura totalitária estabelecida na Grã Bretanha, em 1997. Seu herói é um vingador, que usa uma máscara estilizada de Guy Fawkes e desenvolve táticas anarquistas. A máscara, divulgada ao mundo pelo filme, foi apropriada pelos jovens, como símbolo da luta anticapitalista. Trata-se de uma máscara ideológica, da afirmação de uma identidade com uma idéia. O rosto que ela traz é o emblema de uma causa, o distintivo de um grupo.

Funciona como a pintura de rosto dos caras-pintadas, protagonistas do movimento Fora Color, no Brasil, como máscara cartaz, com a foto de Che Guevara, feita por Alberto Karda, para ser empunhada nas passeatas, como as máscaras zapatistas mexicanos, distintivas da invisibilidade indígena. Mesmo as máscaras dos "Black bloc", proibidas pela polícia, como disfarces guerreiros, não têm como fim principal esconder o rosto de seu portador. Pelo contrário, estão ali para afirmar uma face, uma cara, mesmo que seja um rosto invisível, como os zapatistas. Quase sempre, ela serve para dar visibilidade a uma multidão de sem-rostos. Seu portador não se esconde, se mostra. Mostra-se além do próprio rosto, afirma a identidade ideológica da multidão.

Nas artes cênicas, tais máscaras dão referência ao chamado teatro engajado ou de protesto. Nele o ator usa as máscaras dos personagens, para afirmar suas próprias idéias. Critica ou valida a ação deles, pelo viés de sua própria ideologia; não se esconde atrás da máscara, pelo contrário, usa a máscara para mostrar o que pensa. Nos reisados e

Nota: Interessante é que o personagem retratado pela máscara, Guy Fawkes, condenado à forca pelas autoridades britânicas sob a acusação de traidor, tem sua captura comemorada, até hoje, no Reino Unido, no dia 5 de Novembro, em uma festa popular, na qual não faltam os mesmos ingredientes de nossas festas de Judas, enforcamento de um boneco, com seu posterior despedaçamento

e queima, à luz e ao som de fogos de artifício. Guy Fawkes foi enforcado como um Judas, isto é, como um traidor. Seu boneco é queimado, em festa popular, na Inglaterra, todo dia 5 de Novembro. A prisão de Fawkes é celebrada ainda hoje, na Grã Bretanha, todo dia 5 de Novembro, na chamada “Noite das Fogueiras”, com o desfile em cortejo pela rua, de um boneco representando Guido, numa festa em que ele é enforcado, despedaçado pela multidão e queimado, ao som de bombas e sob a luz de fogueiras e fogos de artifício. Como se vê, na Inglaterra, o traidor queimado não é um judeu, mas um católico.

maracatus, encontram correspondência nas pinturas de rosto dos Reis, Mateus e outros personagens de ascendência africana, a afirmar a identidade étnica de nações escravizadas. Nos Reisados de Congo, principalmente, as máscaras estão destinadas a caracterizar os personagens, que ao contrário dos escravos (ou ex-escravos) Mateus, Catirina e Bastião, pertencem ao grupo dos opressores. Tal relação, de identificação do ator com a máscara que porta, poderia ser simbolizada por uma gravura em que ele retira do rosto uma máscara, que tem a conformação de sua própria cara. Ou seja, a fina pintura que cobre seu rosto é a afirmação do mesmo.

A ARTE DE SEDUZIR: LITERATURA, JORNALISMO E PUBLICIDADE

O conferencista:

Pesquisador Prof. Dr. Gilmar de Carvalho

Por Angela Gutiérrez, em 17/9/2013

Neste ano de 2013, o tema do Ciclo de Conferências da ACL, *Literatura e Outras Artes*, tem-se revelado muito estimulante, como provam as conferências iniciais pronunciadas por dois grandes nomes da cultura no Ceará: Fernanda Quinderé e Oswald Barroso.

Hoje, temos honra e prazer em trazer ao Ciclo ACL o escritor Gilmar de Carvalho, pesquisador respeitabilíssimo, assim mesmo, com superlativo, por sua rica e generosa contribuição aos estudos da Cultura Popular, em especial sobre Patativa do Assaré (de quem Gilmar é biógrafo) e sobre o gênero Cordel, tendo recebido o reconhecimento desta Casa, com a outorga de Medalha do Mérito Cultural. Formado em Direito e Comunicação Social, o conferencista de hoje é mestre em Comunicação Social, pela Universidade Metodista de São Paulo; Doutor em Comunicação e Semiótica, pela PUC de São Paulo, e exerceu bela carreira como Professor da UFC, ultimamente no Instituto de Cultura e Arte.

A produção ensaística e universitária de Gilmar de Carvalho é muito numerosa. Embora não resida aí seu maior valor, conhecer alguns números de seu trabalho dá a dimensão do tempo de sua vida dedicado à pesquisa e à escrita. Para que tenham uma ideia, informo que Gilmar publicou mais de seiscentos artigos em jornais e revistas, 32 artigos em periódicos especializados, 23 capítulos de livros; 120 prefácios e textos semelhantes; e, mais im-

portante, 50 títulos, entre coletâneas com sua organização e livros solos. Entre os últimos, ressaltar sua tese *Madeira Matriz - Cultura e Memória*, que mereceu Prêmio Sílvio Romero, da FUNARTE, em 1999; seu belo romance *Parabélum*, que teve, recentemente, segunda edição pelo Armazém da Cultura, e sua coletânea de peças de teatro, que recebeu o Prêmio Estado do Ceará. Atualmente, Gilmar vem dedicando a maior parte de suas pesquisas e publicações às relações da Comunicação com a Cultura. Além de pesquisas e publicações, desenvolve relevante trabalho de orientação de dissertações de mestrado e teses de doutorado, além de participação em bancas nos dois níveis de pós-graduação stricto sensu (mestrado: 32; doutorado, 18); e participação e organização de eventos. (Quem quiser conhecer melhor o magnífico currículo de Gilmar de Carvalho, procure-o na Plataforma Lattes, por seu nome completo: Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho).

Antes de passar a palavra ao conferencista, a quem dedico respeito e amizade, convido todos os presentes a assistirem, na próxima semana, na terça-feira, 24 de setembro, à conferência “A herança grega nas artes plásticas” que será pronunciada pelo colega da Academia Cearense de Letras e Presidente do Instituto do Ceará, Educador Ednilo Soárez.

A arte de seduzir: literatura, jornalismo e publicidade

Gilmar de Carvalho

Com muito esforço e ímpeto de pesquisador podemos olhar para trás e vislumbrarmos um momento em que ainda não existia a codificação jornalística.

Caiu sobre o Brasil uma pesada e nefasta interdição de prelos e, conseqüentemente, de impressos, entre o “achamento” ou descobrimento oficial, em 1500 e a abertura dos portos, com a chegada da família imperial, em 1808.

Como não existia jornal, as informações corriam ou pela oralidade, mais difusa, sujeita a modificações durante o percurso e próxima da fofoca e a comunicação formal dos editos, das leis e normas, do que a ordem prescrevia.

O primeiro jornal, em 1808, deve ter sido um espanto, pela possibilidade de brincar de imprimir. A maquinaria tinha sido adquirida pela Corte para um jornal que circularia em Lisboa.

A ameaça napoleônica mudou o curso da História, da embarcação e as máquinas aportaram no Rio de Janeiro. Estavam lançadas as bases de uma imprensa oficial, palaciana e sem possibilidade de críticas, longe da formação de um sentimento de brasilidade, que já dava sinais de vida por essas plagas.

Pode-se afirmar, nesse momento, que as relações entre jornalismo e literatura ou entre literatura e jornalismo não existiam, porque pressupõe o desenvolvimento dos dois campos e aí, sim, a possibilidade das trocas, superposições, tangenciamentos e negações.

Demorou algum tempo para que nossos jornais ganhassem alguma consistência e fossem além das notícias de chegadas de navios, das festas da corte, dos casamentos, mortes e aniversários, bem como a cotação das mercadorias chegadas.

Tivemos, em um primeiro momento, jornais partidários, solenes e com textos bastante empolados. Estavam mais próximos da chamada retórica, algo que se reforçou com a presença jesuítica, com o advento dos Cursos de Direito, em Olinda e São Paulo, e com a força da herança lusitana (ou ibérica), que pressupõe elementos de culturas árabes, judaicas e ciganas. Estava formado o caldeirão da multiculturalidade que se acentua com a imbricação desse caldo cultural com a diáspora africana, embarcada nos navios negreiros e com os índios, que foram objeto de várias tentativas de colonização, a partir dos aldeamentos missionários, da catequese, do teatro didático e das amarras, porque o colonizador nunca esteve para brincadeira.

Os jornais eram palcos de grandes polêmicas e aí se situavam os panfletários, todos com um projeto pessoal ou uma proposta para o Brasil.

Os mesmos nomes estavam nas tribunas públicas ou eclesiásticas, nas redações que funcionavam como um faz-tudo neste período, e nas editoras portuguesas e francesas responsáveis pela maioria dos títulos então lançados.

Não havia possibilidade de ser de outro modo. As elites intelectuais eram escassas, se formavam no exterior, e voltavam para tentar interferir na vida brasileira.

Houve um momento em que a atividade não se fundamentava no coletivo, na formação de equipes e na divisão das tarefas, mas se centrava nos grandes nomes que ocupavam espaços na cena pública, como Gonçalves Ledo, os Bonifácio, na disputa por um centro hegemônico, a partir do qual o País tentava se equilibrar e acertar suas contas.

Vieram os pasquins, anônimos, contundentes e pessoais, num período em que vivíamos um arremedo de República, com as Regências. A ausência do Imperador dava força para essas manifestações de rebeldia.

Nada era assim tão estanque, como tentamos arrumar em um texto para ser lido hoje. Havia uma mistura que é da condição humana, do campo das idéias e das refregas políticas.

Os jornais mais contundentes eram a “Malagueta”, do Luís Augusto May, e as “Sentinelas” do Cipriano Barata. O primeiro chegou a ser vítima de um atentado que alguns estudiosos atribuem ao próprio Imperador. O segundo, chegava a imprimir seu jornal das prisões pelas quais passou e não foram poucas.

O chamado Segundo Reinado, com o golpe da maioria, com o trono ocupado por um adolescente de quatorze anos, tutorado pelas forças conservadoras, vai trazer um período de relativa calma, apesar das questões candentes que se engendravam

por baixo dessa aparente tranquilidade. Assim, foi preparada a questão abolicionista, e, no embalo desta, a luta pela República.

Aí então os jornais já eram grandes, sérios, ainda não de todo comprometidos com o mercado, com o que se passou a chamar depois de Indústria Cultural.

Este “jornalão” do Segundo Reinado vai ser objeto de duas fortes interferências que nos interessam mais de perto: o almanaque e o folhetim.

Eram ainda jornais que não se inibiam, como os de hoje, de assumir uma posição favorável ao Partido Conservador ou à agremiação Liberal. Os jornais de hoje preferem se dizer, cinicamente, “apartidários”.

O almanaque é mais que uma “bricolagem” de informações, muitas delas inúteis. É uma metáfora do espaço do próprio jornal, ainda não segmentado em função do público leitor e ainda não separado por editoriais. Era freqüente, isso até mesmo no início do século XX, que uma notícia política estivesse grudada ao lançamento de um livro, a um espetáculo teatral ou a um evento da ordem policial.

Isso tudo sem o menor constrangimento. O espaço tinha de ser ocupado e o era da forma mais funcional para os padrões da época, ainda não sujeita a prazos rígidos ditados pelo departamento industrial das empresas de hoje, sem o açodamento da circulação, e sem a angústia dos que precisam do material para ser digitalizado e ocupar as versões “on-line” das publicações na Internet.

Muitos jornais lançaram seus almanaques, como uma forma de fidelizar leitores e de abrir um leque de possibilidade de novos produtos saídos da mesma matriz editorial.

O almanaque tinha uma vida longa (um ano), e era eclético, confuso, desigual, assimétrico, como se fosse feito de inúmeros retalhos, na metáfora da colcha de cama ou da toalha ser-

taneja de fuxicos. Vale pensar, também, nos cacos de um vitral ou nos mosaicos que compõem figuras de um painel. Sempre essa idéia de um todo que se compõe de partes, na maioria das vezes, visíveis e sem fazer esforços para buscar uma unicidade ou padronização.

Os almanaques geralmente traziam uma seção literária, onde eram publicados poemas, sonetos, textos em prosa, anagramas, toda ordem de material que se consideravam, sem muito rigor, como sendo do campo da criação literária

Pode-se pensar num ir e vir de influências, onde escritores estavam nos almanaques e também nos jornais e “jornalistas”, ainda que não existisse ainda a consciência de uma categoria, estariam nas páginas dos almanaques, os quais podiam ser das moças, dos agricultores, dos jovens, do amor, do povo, sem que essas distinções fossem objeto de demarcações mais rígidas ou de parâmetros melhor definidos.

Até a nossa vanguardista Padaria Espiritual (1892 / 1896) chegou a anunciar seu almanaque, com “anúncios de bacalhau”. Não chegou a cumprir a promessa, mas nos deixa curiosos para saber que tipo de “boutade” seria proposta ou que diferencial teria esta publicação para as que vinham sendo lançadas desde 1870, com patrocínio da autoridade provincial e trazendo lista de coletores, professores, profissionais liberais, municípios, localidades, populações, santos padroeiros, tudo muito bem pago pelo poder central e de circulação garantida nos mais remotos rincões do território cearense.

O folhetim estabelece uma relação mais rica e mais densa com o jornal. Passa a ser uma literatura que se deixa enquadrar para ter êxito e circular com o suporte de um veículo que já ansiava ser lido pelas massas.

O folhetim não é apenas um texto fragmentado para caber no rodapé de um jornal. É um campo rico que aspira a uma

condição de embrião de uma literatura para o deleite de muitos. Confunde-se a idéia de público-alvo, e, ao mesmo tempo, os códigos se modificam e ganham novas regras. Trabalha-se com um imaginário que vem desde muito tempo e ainda hoje pontifica nas telenovelas: órfãos abandonados, traições, quase incestos, troca de identidades, gêmeos, maniqueísmo exacerbado, possibilidade de redenção, prisões injustas, falsas mortes, desastres naturais, acidentes, perversões, cárceres privados, enfim, um repertório de maldades e bondades, de vícios e virtudes, de exageros e contenções.

O folhetim traz a exigência da articulação entre os fragmentos. Cada tópico antecipa o que virá. Deve-se manter o leitor atento e ávido pelo desfecho. É uma escritura de ação e entreccho dramático, que vale pelo que conta, e não apenas pela forma como a estória é contada. Trabalha-se com o suspense, com a manutenção da audiência, com as pistas falsas, com as especulações e com os “golpes teatrais”. Vale a pena ler o belo e definitivo livro de Marlyse Meyer sobre este tema. Estamos todos enredados em uma trama.

Mas não é isso o que queremos da literatura de hoje, à deriva, perplexa diante dos trânsitos, sem querer ser piegas, rejeitando a emoção, com um jeito de ser que beira o estranhamento, e deixa os leitores órfãos de uma emoção desbragada.

Muitos livros ganharam este formato e foram escritos de acordo com esta norma: “Memórias de um Sargento de Milícias”, “O Guarani”, “A Mão e a Luva”. Jornal e literatura se deram as mãos, nas últimas décadas do século XIX e geraram esta literatura que ainda hoje é consumida, pelos que não fazem questão de estar na moda e podem fruir um texto datado ou uma emoção barata.

O novo jornal que vem a reboque de uma empresa jornalística lança suas bases, com “A Província de São Paulo”, constituída, em 1875, por cotas dos barões do café do oeste Paulista. Viria, depois, o “Jornal do Brasil”, em 1891, e já vamos encontrar a busca de uma sintonia com as conquistas da técnica: novos

equipamentos para se fazer um jornal e a apropriação do esporte, do cinema, da fotografia como ilustração. A partir daí, o jornal deixava de ser partidário e passava a buscar um tom que era o da conquista dos corações e mentes de muitos leitores. Assim ele se “vendia” para o mercado e ganhava anunciantes e uma relação amistosa com os que estavam no poder, o que não impediam as tensões, entre os vários grupos que gravitavam em torno do núcleo hegemônico, como as que levaram à República, à chamada Revolução de 1930, ao Estado Novo de 1937 ou ao golpe de Estado dos militares, em 1964.

O novo jornal era fragmentado. Queria ser amado por todos e se abria em cadernos, que depois ganharam as rubricas das editorias. Trazia material para os que se interessassem pela política, pelos negócios, trazia material para as mulheres, encartes para as crianças, muito esporte, alguns traziam violência, o que não era visto como de bom tom pela “imprensa de prestígio”, e passou a trazer depois (anos 1960) o chamado jornalismo cultural.

Nesse contexto, eram lançados páginas, cadernos e suplementos literários, e fortaleceu-se a idéia da crônica, como a literatura possível no contexto da mídia impressa. Partia-se do cotidiano para se buscar uma longa duração. A crônica não pretendia ser descartável ou envelhecer. Também não pretendia ser algo superficial, mas deixar marcas. Era preciso muito pique e muita competência para suportar a exigência de escrever, muitas vezes nas redações, e deixar textos memoráveis como muitos dos que foram escritos, ainda no século XIX, por José de Alencar, Olavo Bilac, depois por João do Rio. Pode-se dizer que a crônica acompanhava não apenas a passagem do tempo, mas dava conta das mudanças no contexto, nas relações sociais, interferindo e sofrendo a interferência das questões políticas, econômicas, comportamentais e estéticas. Passou a ser um texto híbrido e especular, que estabelecia com o jornal uma relação não parasitária, mas mimética.

No início do século XX, entram em cena novos elementos, como chama a atenção Flora Sussekind. Vamos ter os automóveis, que provocam o deslocamento do olhar, o cinema, com imagens em movimento e a indústria fonográfica vai propor uma trilha sonora para nossas vidas.

Nicolau Sevcenko fala em “literatura como missão”. Podemos tomar sua expressão de empréstimo e pensar no “jornalismo como missão”. Não estaríamos muito distantes da idéia de farol, da evidência da trincheira, da luta pela liberdade de expressão. Desde as epígrafes do século XIX, aos apelos mercadológicos e aos slogans do século XXI, o jornal se posiciona como uma instituição que intervém nas refregas sociais, como instrumento de luta e como defensor da liberdade. Os de hoje se dizem independentes, democratas, a favor da diversidade cultural, do respeito às diferenças, enfim, de tudo o que o discurso “politicamente correto” colocou na agenda da sociedade.

Palavra do léxico religioso, a missão colocava a luta no espaço do sagrado e deslocava para outra esfera o que seria essencialmente leigo.

Assim, vamos ter esse texto que dialogava com o jornal no qual estava inserido e era escrito no calor da hora. Neste sentido, pode-se pensar a crônica como a relação mais bem sucedida entre jornalismo e literatura, e também a mais duradoura, porque a crônica se adequa ao veículo e o jornal acolhe a crônica como um texto seu, legítimo e não como um texto “invasor”, de outra ordem de escrita ou que reivindica um outro estatuto ou condição. São relações que passam pelas tensões, fricções, pelos desgastes, se azeitam no dia-a-dia, se fortalecem nos embates e ganham força com o tempo.

Temos uma tradição de grandes cronistas: Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, Henrique Pongetti, Rachel de Queiroz, Stanislaw Ponte Preta, dentre outros.

Aqui no Ceará, Margarida Sabóia de Carvalho, Caio Cid, Blanchard Girão, Ciro Colares, César Coelho, Lustosa da Costa, Airton Monte, Demitri Túlio, que sempre nos instigam e levaram o professor Ronaldo Salgado a desenvolver pesquisas e a estimular uma série de trabalhos monográficos nessa linha.

A crônica, espertamente, ocupa espaços na Internet, com os chamados “blogs”, e nas redes sociais, com o minimalismo do “Twitter” ou com mais espaço confessional e uma forte “pegada” narcísica, no caso do “Facebook”, por exemplo, ou das revistas virtuais, ricas, apesar de não se materializarem no suporte tão encantador do papel.

Enquanto o texto jornalístico se codificou, os jornalistas se tornaram uma categoria e os jornais impuseram manuais de redação. Do lado da literatura, prevalece o estranhamento, pelo menos na chamada “alta literatura”, uma experimentação que afugenta parte do público, que migra para outros textos e busca alento em outras seções dos jornais, nos espaços do rádio, na chamada “pulp fiction”, nas revistas de fofocas e celebridades, bem como nos livros para meninas, nos livros de auto-ajuda, em tanta coisa que ganha espaço nas bancas e nas estantes das livrarias, cada vez mais parecidas com supermercados e cada vez mais parecidas entre si, com o mesmo “lay-out”, os mesmos apelos, e as mesmas promoções (revistas, cartões de fidelidade, auditórios, eventos, shows de bolso, autógrafos, discussões).

Hoje, o jornal encurta seu texto, pressionado pelos leitores que são, por sua vez, pressionados pelo tempo e pela superficialidade de um texto que não se aprofunda, mas que se difunde pelos “hiperlinks”, que satisfaz pela embalagem sedutora das notícias que têm cor, infográficos, e até cheiros.

Certo é que temos uma relação íntima entre jornalismo e literatura e toda uma geração ou gerações de profissionais de imprensa ou de gente que se expressava pelos códigos literários que

alternavam, passavam de um registro para outro e faziam uma saudável mistura, cujos resultados atordoam os teóricos, tanto da literatura, como do discurso da mídia.

Pode-se pensar, o que seria um pouco óbvio, que há um embate entre um jornalismo que ordena, codificado, tenta ser objetivo, claro e acessível, e uma literatura que nem sempre tem essas metas e que opta, em muitos casos, pelo hermetismo, pela leitura iniciática e pelo estranhamento como apelo.

O que fazer nestes casos? A Clarice Lispector das revistas femininas era uma mulher que se profissionalizara e precisava trabalhar para se manter e aos filhos, mesmo ganhando pensão do ex-marido diplomata. Claro que o texto da revista era o espaço da redundância e a escritura autoral trazia as marcas da experimentação e da novidade.

Nem tudo é tão simples como se pensa. As regras não são tão rígidas, as barreiras são fluídas, os limites se borram e de repente se instala o caos. Temos de zerar o que estamos a dizer e começar, recomeçar tudo de novo.

Jornalistas e escritores têm de se sujeitar à pressão, mas quem escapa às pressões, mesmo não sendo jornalista ou escritor? E o que dizer da pauta e das cobranças das editoras pelas antecipações pagas por um livro que ainda vai ser escrito? Não seria a mesma a angústia diante da página em branco?

Onde fica a publicidade diante disso tudo? A idéia de “propagare” é muito antiga, vem da oralidade mais remota, passa pelos pregões das feiras, pela devoção dos santos, pelas festas, pelos espetáculos de saltimbancos, pelos números de circo, pela acumulação da memória que precisava ser partilhada.

Fixemos o advento da imprensa como a possibilidade da inserção dos anúncios formais. Inicialmente, eles se confundiam com o texto editorial, hoje, fazem questão de serem visto como anúncios.

Tivemos uma série de clichês de metal que vinham a reboque das pequenas tipografias: garrafas que podiam ser de vinho do Porto, Bordeaux ou de outro vinho de boa cepa; mantas de bacalhau, tudo o que queríamos consumir em um tempo em que o Brasil não dispunha de uma indústria de bens de consumo e tinha de importar da Europa.

Os anúncios mais terríveis e também os mais conhecidos faziam menção ao comércio dos escravos. O negro fujão, com uma muda de roupa espetada na ponta de uma estaca, parecia dialogar com as aquarelas de Debret, com estatuto de crônica de costumes e de obra de arte. Ficamos chocados com o cinismo dos textos que detalhavam as sevícias aos quais os africanos eram submetidos: cortes, cicatrizes, dentes e costelas quebradas, num relato macabro do ponto a que pode chegar a barbárie.

Muitos produtos precisavam ser cortados na madeira porque as especificidades brasileiras não eram contempladas por tudo o que a maquinaria importada da Europa podia trazer. Assim, cabeçalhos de jornais, anúncios e ilustrações de notícias podiam ser cortados em xilografuras.

As primeiras agências de publicidade, tais como as conhecemos hoje, de acordo com um padrão norte-americano, foram instaladas no Brasil, nos anos 1920, a reboque da chegada das montadoras de veículos (General Motors e Ford).

As clicheiras de metal traziam a possibilidade de reproduzir fotografias, mas o salto maior seria dado, nos anos 1970, com a implantação do equipamento de "offset" que possibilitava o exercício de uma criatividade sem limites.

Como fica a relação da publicidade com a literatura? Sempre houve um fascínio pelos anúncios. Eles eram tudo o que queríamos consumir e não podíamos ainda. As ruas cheias de cartazes eram o apanágio do capitalismo e das metrópoles dos nossos sonhos, já dizia Walter Benjamin na "Rua de Mão Dupla".

Tivemos uma relação da música brasileira com a publicidade, desde os “Três Apitos”, do Noel Rosa, que faziam “reclame de você”, passando pelo Tropicalismo, com a “lua oval da Esso”, o “Dom Quixote” dos Mutantes, que fazia referência ao “Crush”, chegando aos compositores menos críticos e mais “blasés” em relação às marcas, quase incidentais, como o “Armani” do Zeca Baleiro, a “Água Perrier” da Adriana Calcanhoto, as “Casas Bahia” do Chico César. Vale registrar o forte “Batium”, do Gil e do Chico Buarque, onde desfilam Benetton, Carrefour, Sanyo, Jornal do Brasil, listagem de marcas que dá suporte à mensagem dançante. No Ceará, Falcão tira sarro do “Beach Park”, parque aquático para turistas, lugar inacessível para a “fuleiragem”.

As artes plásticas dialogavam com a publicidade, desde os cartazes de Mucha ou de Toulouse Lautrec, que mostravam dançarinas de can-can, passando pelo Andy Warhol, com suas infinidades de latas de sopas Campbell, até as intervenções mais contemporâneas, que recorrem ao desgaste dos “out-doors” e apontam para uma sintonia entre o que se quer e o que se rejeita, o que se compra e o que se descarta.

Muitos escritores foram ou são publicitários: Ricardo Ramos, Antonio Torres, Domingos Pellegrini Jr, Orígenes Lessa, Capinam. Aqui no Ceará, Carlos Paiva, Audifax Rios, José Domingos, dentre muitos. Antonio Girão Barroso e Otacílio Colares, poetas de renome, foram sócios em uma agência pioneira, nos anos 1950.

Muito mais que no jornalismo, a publicidade exige resultados e os cobra de uma maneira inflexível. Errar a mão é questão de “justa causa”. Existe uma cobrança de prazos, de atendimento às solicitações que chegam em um documento intitulado “briefing” e ao gosto do dono da agência, do cliente, dos consumidores e de todos em geral.

A publicidade tem várias características: discurso ideológico, aparato de sedução, agência de convencimento e adesão a um padrão de comportamento ou à escolha de um produto, serviço ou loja. Uma característica da publicidade é sua contenção. Tudo precisa ser dito com poucas palavras e muita síntese, como nos anúncios da mídia impressa. Tudo precisa ser mostrado em trinta segundos, por meio de imagens bem editadas ou ditas em “spots” radiofônicos de também trinta segundos.

Como levar essa contenção para a literatura? Seria o caso de se pensar uma relação maior da publicidade com a poesia?

Temos peças de teatro com personagens publicitários, como “A Longa Noite de Cristal”, de Oduvaldo Viana Filho; temos publicitários e jornalistas mostrados, nas novelas de televisão, nos filmes, nos quadrinhos, como profissionais que exercem atividades glamourosas, mas não se comenta o preço que se tem de pagar por este glamour...

É fácil dizer que este discurso sedutor é falso e isso não constitui novidade, mas a mais óbvia das assertivas. Ao contrário do jornalismo, a relação pode não nos parecer tão evidente, mas está na forma de abordar uma questão, de colocar uma premissa, de optar pelo enxugamento e não pelo derramamento. Talvez esteja aí a verdadeira matriz da relação que vem das «Três Moças do Sabonete Araxá», do Manuel Bandeira; passa pela dor de cabeça do João Cabral de Meio Neto, em «Para um monumento à aspirina», chega ao «Eu etiqueta», do Carlos Drummond de Andrade, e se espalha pela rara poesia (na maioria das vezes é lixo) visual dos cartazes, nos filmes de 30 segundos, que intercalam programas de tevê e são, muitas vezes, mais interessantes que os programas, e assim por diante.

Existe a canção que tem um quê de jingle, a estética publicitária reveste uma certa produção do cinema brasileiro, por que a literatura estaria imune a este influência?

A literatura se fascina e rejeita este fascínio pela publicidade. Está aí algo enganoso, da ordem do logro, da fraude, da trama Mas como resistir ao que é efêmero, quando muitos buscam o eterno? Seria esse o impasse? Existiria uma saída?

Não sei dizer, tenho mais dúvidas que certezas, mesmo depois de ter sido jornalista, bem menos do que gostaria de ter sido, e publicitário durante oito anos. Estou aqui, a escrever, como se durante estes anos eu tivesse pacientemente esperado pela possibilidade de formular estas reflexões e anotá-las como o esboço de um artigo.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Sânzio de. *Breve História da Padaria Espiritual*. Fortaleza, Edições UFC, 2010
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas Volume 2*. São Paulo, Brasiliense, 1987
- CAMPOS, Eduardo. *Revelação da condição de vida dos escravos do Ceará*. 2ª edição. Fortaleza, Secretaria da Cultura e Desporto, 1984
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006
- CARVALHO, Gilmar de. *O gerente endoidou. Ensaios sobre publicidade cearense*. Fortaleza, OMNI Editora, 2008
- CARVALHO, Gilmar de. *Lyra Popular. O cordel do Juazeiro*. 2ª edição. Fortaleza, Museu do Ceará, 2011
- FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. 2ª edição aumentada. São Paulo, Cia Editora Nacional/ Recife, Instituto Joaquim Nabuco, 1979
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996
- MEYER, Marlyse (org). *Dos Almanachs aos Almanagues*. São Paulo, Ateliê Editorial, Fundação Memorial da América Latina, Secretaria da Cultura, 2001
- NOBRE, Geraldo. *Introdução à história do jornalismo cearense*. 2ª edição fac-similar. Fortaleza, Nudoc / Secult/ Arquivo Público do Ceará, 2006
- SÁ, Adísia. *Ensino de Jornalismo no Ceará*. 2ª edição. Fortaleza, Edições UFC, 2011
- SALGADO, Ronaldo. *A crônica reporteira de João do Rio*. Fortaleza, Laboratório de Estudos da Oralidade/ Expressão Gráfica e Editora, 2006

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 3ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1989

STUDRAT, Barão de. *Para a história do jornalismo cearense (1824 / 1924)*. Fortaleza, Typographia Moderna, 1924

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987

TINHORÃO, José Ramos. *A Província e o Naturalismo*. Fortaleza, edição fac-similar, Nudoc-UFC / Museu do Ceará / Arquivo Público do Estado do Ceará / Secult, 2006

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Sílvio de. *Uma história do jornalismo cearense*. UFC, 1968.
- BRASIL. Constituição da República. *Constituinte*. 1988.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 1993.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2004.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2007.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2008.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2009.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2010.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2011.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2012.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2013.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2014.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2015.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2016.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2017.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2018.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2019.
- CALHEIRO, Adriano. *Paraná: a história da imprensa*. Curitiba, 2020.

A HERANÇA GREGA NAS ARTES

O conferencista

Educador e escritor Ednilo Soárez

Angela Gutiérrez, em 24/9/13

Depois de três brilhantes conferências do Ciclo de Conferências ACL 2013, aqui pronunciadas em setembro, fechamos este mês com a apresentação de “A herança grega nas artes”, por um convidado muito especial, Educador Ednilo Gomes de Soárez, membro da nossa Academia e Presidente do Instituto do Ceará, as duas instituições culturais mais antigas do Ceará.

Filho de dois respeitados educadores, Edilson Brasil Soárez e Nila Gomes de Soárez, Ednilo exerceu outras profissões, tendo concluído Ciências Náuticas pela Escola Naval e Administração de Empresas pela antiga Universidade do Brasil, atual UFRJ, em 1967. Posteriormente, cursou Pós-Graduação em Psicologia Educacional, na UNIFOR, passando a dedicar-se à Educação, como Diretor Acadêmico do Colégio 7 de Setembro e Fundador e Diretor Acadêmico da FA7- Faculdade 7 de Setembro.

Paralelamente à sua carreira de educador, Ednilo Soárez tem escrito obras relacionadas a essa área, como *Edilson Brasil Soárez – Um Marco na Educação do Ceará* e *Propostas Para uma Sala de Aula Feliz*; à literatura: o romance *A Brisa do Mar*, os ensaios literários *Ramalho Ortigão, um Marco na Literatura Portuguesa* e *A beleza da Iliada*, além do ensaio histórico *Miscigenação nos Trópicos*.

Outro caminho marcante na trajetória de Ednilo Soárez é sua participação em instituições culturais. Além de pertencer à ACL e ao Instituto do Ceará, já citados, Ednilo é membro da Academia Fortalezaense de Letras, de que foi presidente, da Aca-

demia Cearense de Retórica, e sócio da Associação Brasileira dos Bibliófilos, da União Brasileira dos Escritores e acaba de ser admitido como sócio na Associação Portuguesa de Escritores. O reconhecimento de sua dedicação à Cultura está expresso em títulos e comendas que lhe foram outorgados, entre os quais se salientam o diploma de Mérito Cultural da Academia Cearense de Letras, a Comenda Edílson Brasil Soárez, concedida pelo Sindicato dos Estabelecimentos Particulares do Estado do Ceará, o título de Sócio Benemérito do Instituto do Ceará, a Medalha do Pacificador, concedida pelo Exército e o troféu Sereia de Ouro.

O *plus* do Ednilo? Ser casado, e bem casado, com a inteligente e bela Fani Weinschenker de Soárez. Antes de passar a palavra a Ednilo Soárez, lembro que a próxima conferência deste Ciclo será pronunciada, no dia 8 de outubro, pela Professora Dra Vera Lúcia de Albuquerque Moraes, grande amiga desta Casa, com o tema “Revisita aos poetas do CLÁ.”

A herança Grega nas artes

Ednilo Soárez

“Cuidaremos de aprender com os gregos”, disse Nietzsche, exprimindo o fascínio exercido pela civilização grega sobre o pensamento ocidental, esta afirmativa abre o verbete – GRECIA ANTIGA - (ver UNIVERSO, 1973). Esta civilização foi tão magnânima que seus frutos ainda são colhidos em abundância em nossos dias.

A origem da civilização grega se deu a partir da reunião de diversos povos que se fixaram na região da Península Balcânica, entre o Mar Tirreno e a Ásia Menor há cerca de 4000 anos. Todo o esplendor e riqueza da Grécia Antiga observam-se na formação mista de povos que ocuparam a região. Os cretenses, aqueus, eólios, jônios e dórios são os principais grupos formadores desta

civilização. O seu território acidentado e com poucas áreas disponíveis para o plantio foi pouco propício para a agricultura. Em contrapartida, o acesso a diferentes mares e regiões fez do comércio uma das mais importantes atividades econômicas do mundo grego.

É unânime a definição que os historiadores dão a Grécia como uma civilização de grande esplendor cultural. Os gregos desenvolveram com igual maestria a filosofia, as artes, a tecnologia, os esportes, a política e muito mais. Seu vigor e empenho em tudo que encetaram foram tão perfeitos que, diferente de outros povos quando conquistados, os romanos quando invadiram a Grécia, beberam na fonte grega para absorverem seus conteúdos atestando este fato, nos utilizamos dessa assertiva de Horácio, vezes repetida: “A Grécia vencida venceu seu vencedor feroz”.

Os Gregos acreditavam descender de Heleno, filho mais velho do primeiro homem, e se autodenominavam *helenos*, mito ou verdade o fato é que ainda hodiernamente esta sinonímia serve para denominar a civilização grega, ou civilização helênica.

Filosofia

A cidade de Atenas foi palco de grande desenvolvimento filosófico durante a o Período Clássico grego (século V a. C). Os filósofos gregos pensavam e criavam teorias para explicar a complexa existência humana, seus comportamentos e sentimentos. Podemos destacar como principais filósofos gregos Platão, Sócrates e Aristóteles. Diz-se mesmo que Sócrates foi a semente, Platão a árvore, em cujos ramos se abeberam os estudiosos de Sócrates, e Aristóteles o fruto. Por sinal, produziu uma generosa safra. Acrescentamos ainda dentre outros: Tales de Mileto, importante filósofo, matemático, que demonstrou os principais teoremas, conhecimento seminal de toda a matemática euclidiana, e astrônomo da Grécia Antiga.

Em âmbito cultural a influência do pensamento grego atravessou os vários séculos da existência humana. A partir dos conflitos existenciais encontrados nos relatos míticos sobre os heróis e deuses gregos, vários conceitos da psicanálise moderna foram elaborados. A filosofia grega levantou problemas da relação do homem com o mundo que ainda são extensamente discutidos.

Política

A política grega é, ainda hoje, um grande referencial para as instituições do tempo presente. Na cidade de Atenas cunharam-se as bases do conceito de democracia. Nas ágoras, praças públicas os plebeus pugnavam por direitos, buscando sua inserção na sociedade e na riqueza. Além disso, várias instituições representativas gregas são vistas como grande fonte de inspiração para alguns governos da contemporaneidade. As ideias de muitos legisladores gregos levantam questões ainda discutidas no Direito.

Religião

A religião grega era politeísta, constituída de deuses, semideuses e heróis. Seus deuses tinham emoções parecidas com a dos seres humanos, porém eram imortais. Zeus era o soberano do Olimpo (situado ao norte da Grécia), a ele eram atribuídas forças divinas, doze na tradição mais comum. Essas características eram também extensivas aos outros deuses, como: Hera, Poseidon, Deméter, Apolo, Ártemis, Ares, Afrodite, Hermes, Atena, etc. Após a dominação romana, estes criaram seus correspondentes latinos, como: Vênus, Júpiter, etc.

Uma diferença fundamental na religião grega é que os seus deuses eram concebidos a partir dos seres humanos, com todos os seus inúmeros defeitos, enquanto o Javé dos judeus, o Deus das religiões ocidentais é um ser sem início, sem fim, infalível, onisciente, onipresente e onipotente. Os homens são feitos à sua semelhança.

Ciências

Impossível estudarmos a Medicina, sem referência à figura de Hipócrates. Desnecessário dizer que as grandes universidades do mundo professam o juramento desse mestre, na conclusão deste curso. Um dos conceitos terapêuticos de Hipócrates foi a distinção entre sintomas e doenças. Fundou a primeira Escola de Medicina da antiguidade, sendo responsável pela criação da ética médica. E foi também a partir desse sábio que pela primeira vez se tratou a epilepsia como doença.

Temos em português o substantivo *esculápio*, sinônimo de médico, cuja etimologia nos remete a Asclépio, um dos pais da medicina.

Praticamente toda a terminologia científica se origina de vocábulos gregos, adotados pelos romanos que os impuseram aos ingleses que, por sua vez, transmitiram-na aos americanos em sua colonização .

Esportes

Era em homenagem a Zeus, deus supremo, habitante do Olimpo, que se realizavam os *jogos olímpicos*. Aconteciam de quatro e quatro anos e seu início era marcado pelo acendimento da pira olímpica. Atletas de diversas cidades gregas se reuniam para disputarem esportes como: natação, corrida, arremesso de disco entre outros. Os vencedores das Olimpíadas eram recebidos em suas localidades como verdadeiros heróis.

Os gregos celebravam os seus mortos nos jogos fúnebres. Um dos mais exaltados foram os jogos fúnebres em homenagem a Pátroclo, parceiro de Aquiles.

Deixando de lado um pouco outras áreas, vamos agora nos ater às Artes Gregas, nosso foco principal.

Teatro

Um dos segmentos de maior desenvoltura na cultura grega foi sem dúvida o teatro. Essa arte ainda é copiada na atualidade. As peças encenadas na Grécia antiga continuam sendo representadas, quer como adaptações, quer como releituras.

A história conta que o teatro grego surgiu à partir da evolução das artes e cerimônias realizadas em homenagem a Baco ou Dionísio (a mesma pessoa), portanto deus do vinho e das festas. Enquanto o primeiro era grego, o segundo foi adotado pelos romanos. Aliás a única vez na história da humanidade em que o povo dominador rendeu-se à cultura do povo dominado, tal a sua pujança. Estas cerimônias tinham lugar no templo deste deus, onde jovens cantavam, dançavam e ofereciam vinho em sua honra. Com o tempo estas festas foram reelaboradas e passaram a ser representadas para um número maior de pessoas.

Mais é no século V que o teatro grego mostra sua maior evolução. Neste momento da história foram estabelecidos os estilos mais conhecidos desta arte: a tragédia e a comédia. Ésquilo e Sófocles são os dramaturgos mais expressivos desta época. Merece destaque também o ateniense Aristófanes, suas comédias eram sátiras contundentes a diversificados comportamentos sociais e políticos da comunidade.

Este período é marcado pela construção de teatros ao ar livre, aproveitando os recursos naturais, montanhas e colinas para servirem de arquibancadas. A acústica era respeitada de tal maneira que, a pessoa sentada na última fileira podia escutar a voz como os que assistiam perto do palco.

Os atores usavam máscaras e túnicas condizentes com os personagens, e cenários eram decorados para maior realismo do ato.

Os temas mais representados foram as tragédias que estavam relacionadas com o cotidiano, como: problemas emocionais e psicológicos, lendas e mitos, homenagem aos deuses, fatos

heroicos, críticas humorísticas à sociedade e à política. Além das máscaras, o coro e a mímica foram outros recursos adotados.

Literatura

A poesia clássica grega foi escrita para ser cantada ou recitada em público. Seu tema era o mito, baseado em fatos históricos, como a Guerra de Troia, e também em especulações religiosas. As primeiras manifestações desta arte são atribuídas a Homero, poeta grego de Estagira, tendo nascido e vivido no século VIII, a. C., autor das principais obras da antiguidade, os poemas épicos *Iliada* e a *Odisseia*. Este afamado aedo contou através de suas obras a *Iliada* e a *Odisseia*, feitos heroicos da Grécia antiga, dando grande contribuição para o conhecimento da história após a invasão das tribos Dóricas. Na *Iliada* Homero narra um período entre o nono e o décimo ano da guerra de Tróia, que foi iniciada segundo a lenda com o rapto de Helena, mulher de Menelau, rei de Tróia, e termina com a vitória dos Gregos. A *Odisseia* conta as aventuras de Ulisses (Odiseu), famoso herói grego, que volta para sua cidade natal, Ítaca, após a guerra de Tróia e no caminho, porém, sofre inúmeras provações, narradas na epopeia.

Ambas as histórias são ricas fontes de informações sobre os costumes, sobre a organização social, familiar, e administração das cidades. A existência da cidade de Troia foi revelada através da *Iliada*, e tudo que se conhece sobre a Grécia desse período é creditado à literatura homérica. São portanto fontes indispensáveis para se conhecer este tempo da história grega

Os séculos V e VI foram as épocas gregas de maior projeção literária, marcados pela poesia lírica de Píndaro e Baquilides; pela prosa de Esopo, com suas fábulas, fruto da sabedoria popular, nos quais a reflexão sobre algum aspecto da vida é exemplificada com a conduta ou reação dos animais; e pelos grandes autores dramáticos: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, que consolidaram as

tragédias; na comédia sobressaiu-se Aristófanes. No domínio da prosa, a história foi representada por Tucídides e Xenofontes; a eloquência judicial e política foi revelada através dos oradores: Demóstenes, Isócrates, Lisias, Esquines, Licurgo, Antifonte e Andocides; e a filosofia através Platão e Aristóteles.

Heródoto considerado o pai da história, deu as suas narrativas o nome de “Histórias”. Além dos fatos da antiguidade, principalmente da Grécia antiga, retrata em suas obras aspectos do comportamento humano e historiou dentre outros as Guerras Médicas e o Egito antigo, deste último destacou a geografia e a história

Escultura e arquitetura

Relacionados com igual destaque estão também as expressivas artes: escultura e arquitetura.

Os gregos ergueram palácios, templos e acrópoles de mármore no topo das montanhas. A arquitetura grega foi imensamente rica e teve muita influência no resto do mundo ocidental. O uso intenso de mármore nas obras, o desenvolvimento das sensibilidades e da estética produziram uma arquitetura harmoniosa e de aspectos monumentais, como mostram o Partenon de Atenas e a grande estátua de Zeus em Olímpia.

Mais a maior característica da arquitetura grega foi sem sombra de dúvida o estilo dos capitéis das colunas, diferenciando-se os estilos dórico, jônico e coríntio.

A escultura e arquitetura revelaram um senso estético complexo, que ainda fundamentam as noções de beleza de boa parte da civilização ocidental.

Os gregos foram excelentes escultores, pois buscavam reproduzir o corpo humano em toda a sua magnitude. Músculos, vestimentas, sentimentos e expressões eram retratados com fidelidade, e exemplo dessa arte é a estátua de Zeus em Olímpia.

Entre os mais destacados escultores gregos estão: Fídias, Míron e Praxíteles.

As primeiras estátuas eram estáticas, mas logo depois os braços se desprendem do corpo, as pernas amolecem e a cabeça se inclina. Progressivamente a arte vai adquirindo sua graça. Por volta de 500 a. C., o período clássico dá lugar a um estilo mais severo. O bronze é um dos materiais usados. O Museu de Atenas guarda dois testemunhos admiráveis deste momento: o Auriga de Delfos e o Poseidon. Esse início do período clássico é mais revigorado, ganham destaque Míron, autor do Discóbolo; Policleto na representação de Atletas; e Fídias, arquiteto e escultor de Péricles, que concebeu o conjunto monumental da Acrópole, dirigiu a decoração do Partenon e executou as estátuas gigantes de marfim e ouro, da Atena, do Partenon e do Zeus Olímpico. Praxíteles é o escultor do século IV a. C. Muito embora não se tenha notícias de qualquer exemplar autêntico da sua obra, esta serviu de modelo a incontáveis exemplares, de efébos e virgens espalhados pelo mundo. Sabe-se ainda que foi o primeiro escultor a representar uma deusa completamente nua, a Afrodite de Cnido e sua audácia provocou um escândalo. A Vênus de Arles (Louvre), encontrada no teatro dessa cidade, é tida como uma de suas réplicas. Pertenceu ao mesmo período Escopas, que trabalhou de forma mais efetiva no Mausoléu de Halicarnasso, uma das sete maravilhas do mundo antigo, e uma das quatro em solo grego. À propósito deste monumento – Mausolo, para quem o monumento foi construído, teve seu corpo incinerado, segundo documento do século XVIII falando em mulheres leais, diz: Artemizia mulher virtuosa bebeu as cinzas de seu marido Mausolo, como era costume da época. Concluimos que o monumento foi construído para perpetuar sua memória, e não para guardar seus despojos. Outro escultor dessa época é Lisipo, a quem Alexandre Magno confiou a tarefa de fixar em bronze sua efigie.

Para ilustrar nossa exposição faremos exibição de uma série de imagens que vêm chancelar o pensamento que agora expomos. Encontram-se nos principais museus do mundo como: Museu do Prado, em Madri, Louvre, em Paris, Florença, na Itália, Nova Iorque, Hermitage, em Saint Petersburg, Vaticano, em Roma e Washington.

Através da exibição dessas telas pode-se sentir a influência da arte grega em toda a produção artística através dos séculos e em todas as nações.

CONCLUSÃO

Frente a grandiosidade desta superior cultura, pálida se torna qualquer tentativa de explanação, e é por isso que convido todos a mergulharem no universo maravilhoso desta civilização. A Grécia não criou apenas personagens, ícones ou divindades mas gerou diversas escolas que são ícones fundantes, seminais, de todas as ciências e artes.

Agradeço penhorado à minha querida Fanny, companheira e amiga da vida inteira, sem ela nada disso seria possível, ao meu amigo-irmão, José Augusto Bezerra, confrade e presidente desta casa, e a amigas Angela Gutierrez e Regina Fiuza, ambas coordenadoras deste ciclo de conferencias. Agradecimento especial aos afoitos que resolveram conferir este momento e suportaram até o final, com uma paciência digna dos estóicos, esta palestra.

BIBLIOGRAFIA

- 7 Siglos de Pintura: catálogo do Louvre. Paris: Arts Lis, 2000.
- ALLAN, Tony. *Titans and olympians: Greek & Roman Myth*. S.L: Barns & Noble, 1997.
- BRANDÃO, Junito Brandão de Souza. Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2007. 3 v.
- BULFINCH Thomas. *Myths of Greek and Rome*. New York: Penguin Books, 1979.

CARABATEA, Marilena. *Greek mythology*. S. L.: Adam Editions, 1997. ISBN, 9605001020, 9789605001025.

CHRÍSTOU, Panaghiótis, Papastamatis, Katharini. *Gods and Heroes Greek Mythology, The Trojan War, The Odyssey, And The Aeneid*. S. L.: Casa Editrice Bonechi., s. d.

DELL, Christopher. *Mytology: the complete guide to our imagined words*. S. l.: Offset Printing, 2013.

DISCOVER Greece: experience the best of Greece. S. L.: Lonely Planet, s. d.

ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro: Enciclopaedia Britannica, 1969. v. 7, p. 127-132.

FAGLES, Robert. *The Iliad, the Odyssey*. New York: Penguin Books, 1997. 2 v.

GOTTSCHALL, Jonathan. *The rape of Troy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GRANDE enciclopédia Larouse cultural. São Paulo: Ed. Universo, 1990. v. 5, p. 1562-1568. ISBN: 85-85222-15-8.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología grieca y romana*. s.L.: Artes Gráficas Huerte, 1981.

HAMILTON, Edith. *Mythology*. S, L: Little, Brown, 2013.

HOMERO. *Iliada e Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.

HOUSTZAGER, Guus. *La enciclopedia de la mitología grieca*. S. L: Rebo Prod., 2005.

JAMES, Vanessa. *The genealogy of Greek mythology*. S. L.: Gotha Books, s. d.

JONES, Peter V. *O mundo de Atenas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARTIN, Richard P. *Myths of the ancient greeks*. s. L.: New American Library, 2003.

NATIONAL Geographic: guia visual da mitologia no mundo. São Paulo: Abril, 2010.

O GUIA do Prado. Museu Nacional do Prado .

THE Moscow Kremlin [: catalog]. Moscow: Red Square Pub., 2005.

UNIVERSO: a grande enciclopédia para todos. [s. L.]: Ed. Delta; Ed. Tres, 1973. v.5, p. 2461-2470.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2010.

REVISITA AOS POETAS DO CLÃ

A conferencista:

Profa Dra Vera Lucia Albuquerque de Moraes,

Por Angela Gutiérrez, em 8/10/2013

Em nossos ciclos anuais de conferências, a Academia Cearense de Letras tem recebido muitas vezes a Profa Vera, com prazer e honra, para apresentação de suas pesquisas e estudos. Professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, a experiência da Profa Vera no magistério e em pesquisas centra-se nas áreas de Teoria Literária e Literatura Cearense, atuando, principalmente, nos seguintes temas: imaginário dos afetos, representações femininas na literatura, análise do discurso, Literatura Infantil, Literatura Comparada, Literatura e História, Literatura e Filosofia, Literatura e Sociologia, Literatura e Psicologia, Literatura e outras Artes, José de Alencar, Clarice Lispector, Grupo CLÃ. Na universidade, Vera Albuquerque vem orientando monografias de especialização, dissertações de mestrado e tese de doutorado, assim como participa de bancas e eventos literários.

Sua formação acadêmica iniciou-se com graduação em Letras, tendo continuidade com Curso de Especialização e Mestrado em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que apresentou dissertação intitulada *A Revista Clã - trajetórias culturais do modernismo cearense*, posteriormente publicada. Doutorou-se em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, com tese sobre o discurso amoroso de José de Alencar, tendo realizado Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre “Representações dos Afetos Femininos na Literatura Brasileira”.

Como escritora, recebeu vários prêmios: Prêmio Osmundo Pontes, 2004, pelo ensaio *Entre Narciso e Eros: o discurso amoroso de José de Alencar*; Prêmio Secult, IV Edital de Incentivo às Artes e Cultura no Ceará, 2008, pela coletânea de crônicas *Brinco de pérola* e Prêmio Secult, VI Edital de Incentivo às Artes e Cultura no Ceará, 2010, pela coletânea de poemas *À flor da pele*. Outras obras: *A arte poética de Artur Eduardo Benevides*, pela Editora da UFC; *Um olhar de criança: a percepção infantil do universo adulto* em Clarice Lispector.

A Profa Vera publica artigos em revistas especializadas e em coletâneas de ensaios, assim como em anais de congressos e simpósios. Organizou várias coletâneas de estudos em parceria: *Dossiê Alencar: 180 anos*, com Angela Gutiérrez e Fernanda Coutinho, pelas Edições UFC; *Homenagem aos 60 anos de Clá- Revista de Cultura*, com Angela Gutiérrez e Ana Remígio Osterne; *Dossiê temático Clarice Lispector*, com Fernanda Coutinho; *Discurso e Memória em Alencar*, com Ana Remígio Osterne, entre outras.

Nossa mais importante parceria realizou-se no Instituto de Cultura e Arte-ICA e na Casa de José de Alencar, onde organizamos simpósios, orientamos bolsas de pesquisa e de arte, coordenamos projetos na área de extensão, publicamos coletâneas e planejamos atividades culturais dessas instituições.

Revisita aos poetas do CLÁ

Vera Lucia Albuquerque de Moraes

O Grupo que se formou em torno da Revista CLÁ - grupo de CLÁ ou Grupo CLÁ - tem sido considerado como a mais importante das agremiações literárias do modernismo cearense, elegendo Fran Martins como diretor de sua Revista, desde 1948, com a publicação do 1º número. Quase todos os movimentos intelectuais cearenses, entre os anos de 1946 e 1988, tiveram

promoção e divulgação asseguradas pelo Grupo CLÁ: sua atuação se fez sentir no Instituto do Ceará, na Academia Cearense de Letras e na Casa de José de Alencar, entre outras instituições.

O movimento de CLÁ se deve, em grande parte, à iniciativa de Antônio Girão Barroso, pois, segundo suas palavras, “CLÁ” não é mais que um til colocado nas iniciais do Clube de Literatura e Arte, por ele fundado. O poeta Otacílio Colares considerou que esse Clube passou a chamar-se, em seguida, Clube de Literatura e Arte Moderna, e a sigla daí derivada – CLAM ou CLÁ – identificava tantos os escritores que compõem o Grupo, como a sua Revista, espaço em que eles divulgavam para o Brasil e para o exterior, idéias sobre a cultura cearense.

Além disso, no tempo em que circulou, em Fortaleza, o primeiro número da Revista CLÁ, surgiu simultaneamente, de modo quase clandestino, um jornal literário com o mesmo nome. Esse jornal, contudo, não logrou a repercussão esperada e logo saiu de circulação. A Cooperativa Edições CLÁ Ltda. – Edições CLÁ -, destinada à publicação e distribuição de livros de escritores cearenses, notadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, também foi fundada em fins da década de 40. Como se vê, quando surgiu o primeiro número da Revista, a sigla “CLÁ” já havia sido utilizada para identificar um Clube de Arte, um jornal literário e uma editora.

No nº 1, pg. 15, o escritor Fran Martins observa:

De uma coisa estávamos certos: não tínhamos nenhuma intenção de criar um grupo, como acontecera com a Padaria Espiritual, ou a chamada Academia Francesa, ou com o Centro Literário. Não éramos, na verdade, criadores de movimento: éramos movimento, isto é, agíamos espontaneamente, inconformados, com ou sem razão, rebeldes, mesmo sem uma causa aparente para a rebeldia, sobretudo libertos de preconceitos ideológicos ou literários, cada um trabalhando em seu ofício, segundo

suas próprias tendências, sem o fato de, juntos, fazermos uma revista ou compormos uma associação que nos obrigasse a adotar atitudes que contrariassem, pelo mais íntimo que fosse, as nossas intenções... Daí o espanto que sempre tenho quando ouço falar em Grupo de CLÁ, em movimento de CLÁ e outras coisas que tais. Na verdade, se grupo houve, foi à margem das nossas idéias ou atitudes, grupo nascido espontaneamente e que se caracteriza talvez pelo fato de, em determinado momento, termos existido, conversado, discutido, escrito.

A Revista CLÁ sempre se manteve aberta à colaboração de escritores de talento, que não encontravam um veículo para expressar suas idéias. Para livros curtos, artigos, ensaios, poemas, contos, novelas, peças de teatro, crônicas e fragmentos de romance escritos por autor cearense, foi criada a seção *O Livro de CLÁ*. Seus redatores mantiveram seções focalizando também livros de outros estados, livros estrangeiros, revistas, cinema, rádio e teatro, política, música e artes plásticas, colocando também em destaque pintores cearenses de talento como Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Barbosa Leite, Zenon Barreto, Barrica, Estrigas, Mário Baratta e o maranhense Floriano Teixeira, dentre outros. A produtividade poética da agremiação põe em destaque o trabalho de um grupo bastante coeso, no que toca à densidade e profundidade de sua produção; acentua, contudo, características poéticas bem distintas de cada um dos seus participantes.

De acordo com o artigo nono de seus estatutos, são considerados sócios fundadores de CLÁ os seguintes escritores: Aluizio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Antônio Martins Filho, Artur Eduardo Benevides, Braga Montenegro, Eduardo Campos, Fran Martins, João Clímaco Bezerra, José Stênio Lopes, Lúcia

Fernandes Martins, Milton Dias, Moreira Campos, Mozart Soriano Aderaldo e Otacílio Colares.

Em CLÁ 27, pg. 23, Mauro Benevides observa:

Constituído inicialmente por Joaquim Alves, Aluizio Medeiros, Fran Martins, Antônio Girão Barroso, Otacílio Colares, Artur Eduardo Benevides, Mozart Soriano Aderaldo, João Clímaco Bezerra, Eduardo Campos, Moreira Campos, Braga Montenegro e José Stênio Lopes, o famoso grupo seria acrescido de Milton Dias, Cláudio Martins, Pedro Paulo Montenegro e Durval Aires, contando sempre em todos os momentos, com o apoio de Antônio Martins Filho, um dos maiores incentivadores das letras e das artes, no Ceará.

-A carpintaria do grupo-

O grupo CLÁ surgiu como uma das expressões da geração de 45, embora, como assinalam os escritores Otacílio Colares e Antônio Girão Barroso, eles próprios não tivessem consciência desse fato, naquela época. Sânzio de Azevedo, em seu livro *Literatura Cearense*, p. 430, observa que o escritor Joaquim Alves, em artigo de 1944, refere-se ao surgimento de um novo grupo ao qual pertenciam Fran Martins, Aluizio Medeiros, Otacílio Colares, Antônio Girão Barroso, Albano Amora e os mais recentes Artur Eduardo Benevides e Eduardo Campos. Durante sua formação, o grupo CLÁ recebeu influência direta da geração de 30, embora a escritura de seus poetas identifique-se à da geração de 45, por se manifestar equilibrada, sem caráter polêmico, com temática acentuadamente humanista.

Procurando recuperar a funcionalidade da arte e empreendendo um constante esforço para sua reintegração com a vida, o grupo CLÁ veio trazer a definitiva implantação do Modernismo no Ceará. Essa agremiação surgiu, portanto, quando já havia passado a face primitivista do Modernismo e os poetas entravam em

outra fase, chamada por alguns de construtivista. Despontava, portanto, a geração de 45, quando o grupo CLÁ, já com alguns livros publicados, começou a projetar-se, segundo depoimento do poeta Antônio Girão Barroso:

Depois, muito tempo depois, falou-se numa geração de 45. Se ela existiu, segundo os justos desejos de um Lêdo Ivo e de Domingos Carvalho da Silva, não soubemos na época, o que não deixa de ser lamentável. A verdade é que, pelo menos alguns de nós - estreados em livro na década de 30 ou um pouco depois de 40 - funcionamos aqui como uma espécie de ponte entre o modernismo e algo que talvez só esteja surgindo agora.

Essa geração representa uma volta da poesia à sua depuração formal e à restauração de certos gêneros fixos como o soneto e a ode. Existe uma certa preocupação no sentido de selecionar temas e expressões formais, vigiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo. Essa característica não se restringe aos elementos da geração de 45, mas se revela, também, entre os poetas da geração anterior, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e Jorge de Lima.

Abrir caminho para o reencontro com a essência, possibilitando a transmissão de uma mensagem de sólido humanismo ao leitor, constitui o compromisso do escritor com seu espaço vital. Os poetas de CLÁ procuram fugir à idéia da desumanização, à idéia do homem exilado no interior de uma solidão coletiva, perdido entre semelhantes, afastado pelo individualismo da concorrência pela vida, principalmente nas grandes cidades.

Entre os poetas do grupo, o único a cultivar o soneto, na linha apurada dos neoclássicos, foi o escritor Otacílio Colares. Por sua formação humanista, continuou a assumir as normas fixas do verso, com grande segurança, registrando, de modo sensível,

sua realidade interior, sem limitar as possibilidades expressivas do poema. Toda sua produção poética é de um lirismo fortemente marcado pela confidência, pela plenitude dos sentidos, pela visão familiar do mundo. Essas características o tornam um poeta de grande acessibilidade, fazendo de sua obra um instrumento privilegiado de transfiguração lírica do mundo e das situações humanas. Sua estréia data de 1946, com a participação no livro *Os Hóspedes*, antes do aparecimento da Revista CLÁ. Um ano depois publicaria o livro *Poesia*, mas seus melhores sonetos fazem parte do livro *O Jogral Impenitente: A Hora Íntima, Unicamente, Soneto do Desencanto, Soneto de 9 de outubro, Outono*. Publicou o livro de ensaios *Lembrados e Esquecidos*, contendo trabalhos de observação biobibliográfica e crítica, procurando, segundo suas próprias palavras, trazer à tona autores que estavam praticamente relegados ao esquecimento de muitos, principalmente das novas gerações.

Segundo o escritor Moreira Campos, o verso de Otacílio Colares afirma-se naquela busca consciente do “real absoluto”:

“A idéia é a força imanente, que se projeta através de uma forma, ora procuradamente nova, ora de acentos que nos chegam embalados por doce antigüidade”. (CLÁ 25, p. 138).

Até certo ponto, Otacílio Colares é um novo José Albano, não raro porém mais neo-clássico do que clássico. Seus trabalhos receberam críticas favoráveis do poeta Manuel Bandeira: *Três Tempos de Poesia* reúne o melhor da produção poética de Otacílio Colares, ao longo de trinta anos de trabalho constante, embora não numeroso. De acordo com o livro *Poesia Cearense e Realidade Atual* do escritor Pedro Lyra, a primeira fase de Otacílio Colares como poeta, contém vinte sonetos líricos, quase todos de **amor**, oscilando entre a serenidade do *Soneto em Tons Menores* e a exaltação do *Estudo em Nu*, sintetizadas essas atitudes no ideal amoroso do belo *Soneto de Nove de Outubro*:

*Vai longe o tempo? Nem sei bem, só vejo
que, quanto mais e mais se faz distante
a hora do amor nascente, mais desejo
estar junto de ti, amigo e amante.*

Na 2ª fase, o homem vai amadurecendo e troca o deslumbramento adolescente pela reflexão adulta. Essa reflexão, pensando o mundo, vai concluir radicalmente pela inutilidade de tudo, no soneto *Vanitas*:

*A vã palavra, a glória vã, a triste
E vã filosofia da amizade;
A vã cobiça, a vã temeridade
Que, por ser tal, no mínimo consiste;*

*E a esperança, que é vã e não subsiste
Mais do que o instante vão duma saudade,
Tudo nada mais é que a só verdade
Do mistério no ser que em vão existe...*

*Vão... vácuo, abismo - céu e inferno - e sobre
A frente de ilusões às vezes plena
A dor de não saber sobre outro dia.*

*E depois ao final, como num dobre
Em noite de presságios, não serena,
A voz da morte, paulatina e fria...*

Em sua 3ª fase, o poeta Otacílio Colares evolui para a tentativa modernizante do verso livre-e-branco - apesar de conservar o tônus clássico da linguagem - denunciando a causa da dessencialização do homem:

*Impossível esquecer
que o mundo é cada vez mais vago
mais difícil a hora do amigo
e o anseio da criação mais triste e ponderável.*

Antônio Girão Barroso destacou-se como autêntico líder dos empreendimentos levados a efeito no Ceará, em favor das letras e das artes. Sua participação ativa, no 1º Congresso Cearense de Escritores e na publicação da Revista CLÁ, evidencia o escritor voltado para as renovações que se processavam no mundo artístico. Publicou o livro *Os Hóspedes* em parceria com Artur Eduardo Benevides, Otacílio Colares e Aluízio Medeiros. Posteriormente, publicou, pelas Edições CLÁ, o livro de poemas *A Ilha*, que traz prefácio de Yaco Fernandes e uma bonita capa de Aldemir Martins.

Segundo o escritor Pedro Lyra, a poesia de Antônio Girão Barroso é o legado cearense mais identificado com o movimento renovador de 22, apesar da defasagem sofrida: seu livro de estréia é de 1938, quando o Modernismo já superara a fase localista e consolidava a reconstrução empreendida pela geração de 30. Sua linguagem se apresenta como literatização da linguagem popular, de expressões coloquiais, singularizando-se por construções como as que transcrevemos de seu livro *Alguns Poemas*, publicado em 1938, em Fortaleza, por Edésio Editor:

“O trem passa pinicando sordades”

“Vem danado pra chegá”

“Um bando de colegiais

tão fazendo sururu na rua”

“Minha noiva foi simbora”

Em todos esses casos, observamos uma homenagem do autor à tradição oral do português do Brasil, através da incorporação dos vulgarismos mais usuais à linguagem literária, procurando sintonizar a prática poética com o gosto popular. A sátira é um dos pontos fortes de sua poética: satiriza o versejar empolado e o tom oratório de alguns poetas com suas frases de efeito. Esse tributo a 22 se manifesta claramente na afinidade de Antônio

Girão Barroso com Manuel Bandeira - o poema inicial do livro *A ilha - Estação de Ferro* - é uma paródia do *Trem de Ferro*; o poema *Menino* repete a mensagem de *Canto Cruel*. Outra nota expressional visível na poética inicial de Antônio Girão Barroso é o seu gosto pela linguagem tautológica, também refletindo a fala popular brasileira:

*Rapaz, a vida é ruim, é;
O amor é ruim, é;
Os homens também, são;
As mulheres também, são.*

O prosaísmo intencional de sua produção poética, expressando nessa integração arte-vida sua visão do mundo, denota, de algum modo, o desencanto pelas promessas grandiloqüentes. Apresenta o homem despido de sua "máscara" social, sintetizado naquilo que o essencializa, não importando a posição hierárquica que representa diante do mundo. Antônio Girão Barroso retrata a realidade social, polemizando o progressivo esvaziamento humano, como no poema *Imagem*:

*Você está vendo o céu muito branco
todo coberto de nuvens
o mundo por isso tão triste
todo coberto de sombras
sem um pingo de sol
sem um pingo de vida?*

Por vezes, constata-se um recuo, um manifesto de humildade e de acomodação do escritor cansado das contínuas idas e vindas de seu espírito no processo de libertação - é quando ele começa a olhar ao redor, sentindo o passar dos dias, o peso das coisas cotidianas, os mínimos e inconsoláveis problemas da vida. No poema *Os dias preguiçosos*, ele declara:

*Segunda-feira é um grande problema.
Tudo está em saber se é o primeiro ou o segundo dia da semana.
Há quantos anos, meu Deus, discuto com o meu pai
Os mais transcendentais problemas da existência.
Mas até hoje nenhum de nós sabe, exatamente, se segunda-feira é
o primeiro ou o segundo dia da semana.*

Aluísio Medeiros, apesar de ter participado de antologias do conto, não se destaca exatamente por sua condição de contista, mas de poeta. Trata-se de um escritor essencialmente lírico, de uma extraordinária fineza e de uma pura expressão artística. Seu lirismo está ligado à vida cotidiana e suas manifestações, daí o porquê da insistência da **temática social** em seus versos. Não sucumbiu às idéias de um lirismo decadente e sem perspectiva, antes fixou-se na realidade circundante como motivação de sua criatividade literária.

Autor de três livros - *Trágico Amanhecer*, *Mundo Evanescente e os Objetos* - co-autor de *Os Hóspedes*, teve participação ativa no movimento de renovação artística do Ceará. Participou, em 1941, do 1º Congresso de Poesia do Recife, com o trabalho *Triângulo de Poesia*, em parceria com Antônio Girão Barroso e Otacílio Colares. Participou do 1º Congresso Brasileiro de Escritores, em outubro de 1947, na cidade de Belo Horizonte, com os seguintes trabalhos: *A identidade da arte pela arte e da arte de tese*; *A missão do escritor* e *Um boletim para a ABDE*. Dirigiu as seguintes revistas literárias cearenses: *Letras*, *Movimento* e *Itinerário* e foi secretário da Revista CLÁ até a publicação do número 15.

Seu livro de poemas *Os Objetos* coloca o autor em posição singular dentro do grupo. Aprofunda-se em pesquisas de temática fenomenológica, chegando, algumas vezes, ao hermetismo profundo. Assume posição de vanguarda na literatura cearense, sem, contudo, desligar-se de suas contingências culturais. *Os Objetos* é um livro vigoroso, denso e repassado de humanidade:

o autor vale-se das riquezas interiores e das sugestões da palavra, procurando não se escravizar ao automatismo do subconsciente. No 1º poema desse livro, o escritor procura tornar explícitos seus procedimentos poéticos, procurando efetuar uma decifragem do homem:

*Poderia dizer que sou um Deus;
que as estrelas aureolam a minha cabeça imaginativa;
que a todo instante posso criar
tantos mundos ao sabor dos meus desejos.*

*Mas sou, como os outros, telúrico e humano,
uso o silêncio de galocha, grito,
trabalho e sinto fome, oceânico e lúbrico,
ando com a barba por fazer.*

Os *Objetos* constituem a redescoberta do mundo pelo poeta, o relacionamento direto dos olhos com as coisas, do ente com a natureza, da apreensão do fenômeno no próprio momento em que acontece, nesse constante vir-a-ser, que é a própria vida “se fazendo”:

*Os olhos e o gesto fixos
na maçaneta da porta
que é desespero e medo
que é fenda para a libertação
que é divisora do mundo.*

Novamente, o poeta manifesta desejo de ver as coisas, de exteriorizar-se, de fugir à vida da memória, da lembrança, por estar aberto às solicitações, impulsionado por um desejo consciente de participação:

*Abrir a janela.
Abrir a janela simplesmente
Deixar engavetada a especulação metafísica
e a íntima ressonância nos espelhos de outrora.*

*Não pensar no passado nem no que se passou no passado,
mas existir liberto dos fantasmas acompanhantes.
A casa não tem importância. Nem a casa nem o passado.
E os fantasmas são ficções de recordar. Não recordar.
Em cada canto da sala a lágrima que não rolou e o soluço abafado,
pulsando no coração o remorso, a expectativa e o desejo.
Entretanto comparecer impávido e frio na fria sacada,
após abrir a janela simplesmente,
depois de abrir a janela simplesmente.*

No livro *Latifúndio Devorante*, ele tenta retratar seu tempo e seu meio, procurando traduzir reivindicações e angústias humanas. Isso se verifica no sentido preconcebido e intencionalmente dirigido de seus poemas, conduzindo-o ao descritivo que beira ao panfleto, principalmente ao retratar a figura do proprietário:

*Pérfido o ávido proprietário fui até não faz muito tempo
também era natural que assim eu procedesse
porque assim procederam os meus pais e meus avós
porque assim procederam os pais dos meus avós.
Quando aqui cheguei, quando regresssei, ao sítio do não fazer
dele não me lembrava mais tantos anos fazia que o tinha
abandonado.*

O binômio cidade x campo, simbolizando os pólos tensionais riqueza *versus* pobreza, corrupção *versus* pureza, agitação *versus* paz, constituem a síntese temática dessa fase da produção poética de Aluísio Medeiros. O lado negativo dessa síntese - a cidade - mostra o homem solitário e vazio de todos os valores humanos, numa contínua tentativa de agressão e destruição do próximo. O desejo de libertação se manifesta na busca do retorno ao estado puro, inocente, à vida primitiva e simples, idealizada na imagem do campo. A solidão é quase sempre conseqüência direta do desejo de interiorização do homem em busca de privacidade, de reintegração de si mesmo, fragmentado nas obrigações múlti-

plas das contingências diárias. O tema da reforma agrária é aqui veiculado pelo homem comprometido com o seu semelhante e com prementes mudanças sociais e políticas:

Não vem ninguém me visitar.

Não vem agora, eu bem sei.

Mas muito não demorará

Latifúndio devorante

o momento de eu te assassinar.

Vou retalhar o teu corpo

em mil pedaços iguais

chamarei os camponeses

dos arredores distantes

e a cada um eu darei

um pedaço de ti mesmo

Latifundiário devorante

que devorou minha vida.

Artur Eduardo Benevides é o perpétuo presidente da Academia Cearense de Letras e considerado Príncipe dos Poetas Cearenses. Tem vasta obra publicada e premiada, quase toda no âmbito da poesia, embora haja também escrito belos ensaios, como: *A Lâmpada e os Apóstolos* (1952); *Universidade e Humanismo* (1970); *Universidade e Cultura* (1972). Na Revista CLÁ, o escritor publicou o belo ensaio *O tema da saudade na literatura luso-brasileira*. A convite do Governo do Ceará, Artur Eduardo Benevides organizou as antologias: *Terra da Luz*, com edição de 25.000 exemplares, e *Antologia do Centenário da Cidade de Pacatuba*. A convite da Reitoria da UFC organizou a *Antologia de Poetas Cearenses Contemporâneos* e *Antologia de Poetas Bissexto do Ceará*. Organizou, também, na década de 70, um *Cancioneiro da cidade de Fortaleza*. É formado em Direito e em Letras, foi professor e diretor da antiga Faculdade Católica de Filosofia, da Faculdade de Letras e do Centro de Humanidades da UFC. Foi

Diretor do Centro de Estudos Brasileiros, na Argentina, e proferiu palestras na Universidade de Colônia, na Alemanha, e em Rosário, na Argentina. É Presidente de Honra da Academia Cearense de Letras, pertencendo, ainda, à Academia de Língua Portuguesa, à Academia Cearense de Retórica e à Academia de Letras e Artes do Nordeste - Secção Ceará.

Benevides se classifica como um poeta “essencialista”, que percebe a poesia como “*algo de substancial, universal, subjetivo e intemporal, uma atitude de espírito, um valor supremo*”. A poesia é a tentativa de captação do inefável, da presença do mistério criador. Através de um trabalho de recriação, os versos nascem, trazendo no seu próprio conteúdo, o pressentimento da força poética em sua totalidade. Essa tentativa contínua de essencialização torna-o “hóspede” do estado poético, numa permanente transfiguração da realidade objetiva.

Procurando efetuar a restauração de determinados símbolos míticos transcendentais, Artur Eduardo Benevides evidencia, em seus poemas, nítida influência de Fernando Pessoa, em sua profunda convicção da existência de uma energia capaz de acionar as transformações estruturais que possibilitam a instauração de uma nova realidade. Sua obra reflete também acentuada influência do poeta Augusto Frederico Schmidt, de quem foi amigo pessoal, e do simbolismo poético de Mallarmé. O autor revela-se possuidor de sólida formação humanística, bastante familiarizado aos conceitos filosóficos dos grandes pensadores:

“Em tudo, um sopro da universalidade, mesmo quando o cenário é regional, e uma interpretação que oferece prospecções de caráter psicológico, enriquecedoras do contexto”.

Sua idéia de poesia identifica-se ao conceito filosófico heideggeriano, quando afirma que a poesia é a ansiosa busca de penetração do inefável. Esse pressentimento do Ser, esse olhar que

repentinamente capta algo que antes não conseguia vislumbrar, é a própria poesia, em sua concepção. No ensaio *A lâmpada e os apóstolos*, ele declara:

A esse olhar final, a esse olhar que foi penetrado pela realidade, a esse olhar que encontrou o que no objeto estava invisível mas presente, a esse olhar iluminado pela revelação e pelo reconhecimento, é que podemos chamar de Poesia.

Para ele, o poeta está predestinado a transmitir as mensagens do mundo, a captar a pureza da infância, as angústias humanas, os caminhos perdidos - a reencontrar no silêncio a “presença da ausência”. O poeta é o “hóspede” permanente do tempo unitário:

“... pois o poeta sofre também a contemplação dos caminhos, seres e objetos perdidos - o passado é, em Poesia, uma constante inexorável”

A influência de Rilke aproxima-o da infância, em sua perplexidade constante diante das coisas do mundo. A magia e a ilusão inerentes ao estado puro do “menino” sonhador, que se transporta em aventuras e viagens jamais realizadas, a relação do olhar com o objeto em sua essência, são tendências do espírito que o levam a lutar ansiosamente pela restauração do estado paradisíaco da infância. Essa busca contínua de totalização do real caracteriza o homem desmembrado, disperso, na procura constante e solitária da plenitude do ser. A linguagem poética apresenta-se, portanto, como uma maneira peculiar de olhar o mundo:

“... essa linguagem constitui uma síntese de seu olhar no momento em que ele e o universo estavam integrados, unidos, totalizados no mesmo pensamento criador”.

Sua obra poética lança-se na procura de novos aspectos essenciais da vida e na redescoberta dos antigos caminhos do cotidiano. Revela-se um escritor submisso à temática universalista, integrado na globalização do processo humano de viver, como ele

mesmo assinala no seu discurso de posse da Academia Cearense de Letras:

Já hoje se sente que, em literatura, a tendência natural e normal de todos os escritores do Ceará é a adoção da temática universalista, em qualquer dos gêneros, pois muito já se escreveu em torno do regionalismo, principalmente do fenômeno das secas, sem dúvida o nosso maior e mais angustiante problema sócio-econômico.

Para Benevides, os poetas funcionam como “antenas” da humanidade, procurando desvendar a problemática do espírito humano graças a uma capacidade de intuição que lhes é inata: “As páginas mais significativas para a compreensão da alma do homem moderno são exatamente os poemas dos grandes autores universais”.

Essa atitude filosófica assumida na contemplação do mundo põe em relevo, cada vez mais, a despoetização da vida moderna, o agnosticismo dialético, a desmembração do homem na sua tentativa de reencontro do ser. O poeta efetua sua viagem solitária em busca da renovação espiritual, “quando o nosso silêncio está carregado de memória, símbolos e apelos irremediáveis...” (CLÁ Z, p 72). Em seu livro *Viajante da Solidão* (p. 24), ele questiona a atitude de acomodação (por vezes até de paralisação) da pessoa diante de seus sonhos e projetos:

Por que não fazermos o que nos torna plenos?

Por que não realizarmos o que mais amamos?

Por que sermos indigentes de nós mesmo e sentirmos a penúria da alma despojada de seus próprios sonhos?

Em nossas considerações finais, observamos que os poetas do Grupo CLÁ revelaram-se abertos a várias tendências poéticas: ora continuaram a apresentar um lirismo clássico com características neoparnasianas e simbolistas, através da versificação em forma de soneto – como é o caso do escritor Otacílio Colares –, ora viajaram em vôos metafísicos e transcendentais, na poesia de

Artur Eduardo Benevides; também expressaram-se de forma mais popular, próxima à oralidade, com Antônio Girão Barroso e, por vezes, ousaram romper com a tradição acadêmica, instaurando novos procedimentos temáticos e escriturais, como no poema *Os Objetos* de Aluizio Medeiros. A busca da essencialidade, do fundamento e da aproximação do Ser constituiu-se numa característica sempre marcante da visão de mundo desses poetas, que problematizaram, insistentemente, a postura do homem diante da arte e da vida.

BIBLIOGRAFIA

Revista Clá – 29 números. Edição fac-similar. Fortaleza: Edições UFC, 2001.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES – SEÇÃO DO CEARÁ. Afirmação. In: *Anais*. Congresso Cearense de Escritores, 1947. Fortaleza: Edições CLÁ, 317 p.

AZEVEDO, Sânzio de. O grupo CLÁ. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976. p. 427-500.

BENEVIDES, Artur Eduardo. *A missão do escritor e a crise do espírito*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1975. 40 p.

_____. *Universidade e Humanismo*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1971. 107 p.

Ceará. Secretaria de Cultura. *Aspectos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1968. v. 2. 238 p.

COLARES, Otacílio. *Lembrados e Esquecidos*. Ensaios sobre Literatura Cearense. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1975. 204 p.

GUTIÉRREZ, Angela, MORAES, Vera, REMÍGIO, Ana. Organizadoras. *Homenagem aos 60 anos de CLÁ: revista de cultura*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 2008.

GUTIÉRREZ, Angela. A memória da Cultura e da Arte da UFC inscrita nas páginas de CLÁ. *Homenagem aos 60 anos de CLÁ: revista de cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2008. pgs. 177-180.

LINHARES FILHO. O grupo CLÁ e a vanguarda literária. In: *A produção literária do Ceará*. Fortaleza: Expressão gráfica, 2001. p. 17-47.

LYRA, Pedro. *Poesia cearense e realidade atual*. Ensaios de crítica literária. Fortaleza: Vozes/ Fundação Educacional Edson Queiroz, 1975. 103 p.

MARTINS FILHO, Antônio. e BARROSO, R. *O Ceará*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1966. 544 p.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. *CLÁ: trajetórias do Modernismo em revista*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004. 188 p.

_____. 60 anos da Revista CLÁ. Prefácio. *Homenagem aos 60 anos de CLÁ: revista de cultura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2008. Pgs 7-10.

_____. CLÁ e FORTALEZA. *Brinco de pérolas*. Crônicas. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2008. 114 p. Prêmio Secult – IV Edital de incentivo às Artes e à Cultura.

MONTENEGRO, Braga. *Correio retardado*. Estudo de crítica literária. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1966. 217 p.

MONTENEGRO, Pedro.Paulo. *Convivências*. Anotações e apreciações. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1966.

Graduou-se em Letras pela Universidade Federal do Ceará, em colaborando com os Cursos de Letras de Licenciatura e de Acadêmia Courseira de Letras há vários anos. É graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará e Mestre em Letras pela UFC, em 1998, tendo apresentado a dissertação: *Crônicas subterâneas e de terras: Degrassat, Cavalcanti e Sanches do Couto em diálogo, sob minha intencionalidade*. Com essa dissertação, Inês foi ganhadora, em âmbito nacional, da categoria ensino e no ano de 2000, do Prêmio Anna de Brasil/Ed. Cone Sul, que promoveu a publicação da dissertação em formato de livro.

Doutorou-se em Literatura Espanhola pela UFRJ, com a tese: *Condições e Papeis de Romancero D'A Pedra De Reino de Arias Saiz*, defendida em 2004, no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais da UFRJ com orientação do Prof. Maria-Miguel González, tendo sido reconhecido como maior autoridade no Brasil na área de Literatura de Língua Espanhola. A tese foi indicada pelo mencionado Departamento para concorrer ao Prêmio Teses Destaque USP 2011. À base de dessa recomendação, também, a tese para publicação pela Edusp, o que, no entanto, só deverá ocorrer quando a autora reduzir pelo menos de 600 páginas do texto.

Contemplada duas vezes com bolsas de pesquisa Espanhola de Cooperação Internacional-ABCID, realizou curso em Madrid, no ano de 2000, e realizou pesquisa na mesma cidade, em

O BESTIÁRIO E O RELICÁRIO DE ARIANO SUASSUNA

A conferencista

Profa Dra Maria Inês Pinheiro Cardoso

Por Angela Gutiérrez, em 15/102013

Inês Cardoso, professora adjunta do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, vem colaborando com os Ciclos de Conferências da Academia Cearense de Letras há vários anos. É graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará e Mestra em Letras pela UFC, em 1998, tendo apresentado a dissertação: *Cicatrizes submersas d'os sertões. Descartes Gadelha e Euclides da Cunha em diálogo*, sob minha orientação. Com essa dissertação, Inês foi ganhadora, em âmbito nacional, na categoria ensaio e no ano de 2000, do Prêmio Xerox do Brasil/ Ed. Cone Sul, que promoveu a publicação da dissertação em formato de livro.

Doutorou-se em Literatura Espanhola pela USP, com a tese *Cavalaria e Picaresca no Romance D' A Pedra Do Reino de Ariano Suassuna*, defendida em 2011, no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais da USP, com orientação do Prof. Mario Miguel González, respeitado como maior autoridade no Brasil na área de Literatura de Língua Espanhola. A tese foi indicada pelo mencionado Departamento para concorrer ao Prêmio Tese Destaque USP 2011. A banca de defesa recomendou, também, a tese para publicação pela Edusp, o que, no entanto, só deverá acontecer quando a autora reduzir pela metade as mais de 600 páginas do texto!!

Contemplada duas vezes com bolsas da Agência Espanhola de Cooperação Internacional-AECID, realizou curso em Madrid, no ano de 2001 e realizou pesquisa na mesma cidade, em

2008. Posteriormente, em 2009 e em 2013, mereceu e cumpriu bolsas de pesquisa pela Fundação Carolina, também na Espanha.

Entre suas atividades acadêmicas, constam artigos publicados em revistas especializadas no Brasil e no Exterior; participação em congressos, assim como organização de seminários e participação em bancas. Coordena, há dois anos, o grupo de estudos Espanha-Nordeste Brasileiro, na UFC, dedicado a pesquisas sobre as convergências entre as manifestações culturais ibéricas e nordestinas, com ênfase na literatura. Inês Cardoso participou da implantação do Instituto de Cultura e Arte da UFC- ICA, como coordenadora de atividades culturais. Seu apoio foi importantíssimo para que pudéssemos (à época eu era Diretora do ICA), com Pedro Eymar, Diretor do MAUC, promover várias e importantes exposições nesse museu.

Juntamente com mais quatro escritoras, Inês Cardoso foi ganhadora do prêmio literário Moreira Campos, concedido pela Secult em 2010, com a instigante coletânea de contos, escrita a 10 mãos, *Quantas de nós*, que teve excelente aceitação da crítica.

Quase *last but not least*, Inês é integrante do grupo de amizade “Meninas lindas”, formado também por Cleudene Aragão, Eleuda de Carvalho, Vania Vasconcelos e Angela Gutiérrez. Inês é mãe de Marina e Martin, seu maior e melhor motivo para estudar, trabalhar e amar a vida.

O Bestiário e o Relicário de Ariano Suassuna

Maria Inês Pinheiro Cardoso

Ariano, o Movimento e a Imagem

Idealizador e responsável pela criação do Movimento Armorial, o escritor paraibano Ariano Suassuna dedicou-se a um ambicioso projeto artístico, que indo além de sua já diversa e

ampla atuação na literatura – onde desliza entre a poesia, o teatro e o romance – abarca também as artes plásticas, na criação de gravados e iluminogravuras¹.

As mais diversas manifestações da cultura popular, em especial as artes plásticas e a literatura, têm importância fundamental no movimento, uma vez que em seus pressupostos, parte-se dessas manifestações da arte popular para elaborar a definição de armorialidade. Será em seu *Romance d' A Pedra do Reino*, emblema literário do Movimento, que Ariano Suassuna elabora uma intrincada teia intersemiótica onde cirze palavras e imagens na busca do romance total.

Nesta nossa conversa de hoje, gostaria de desfiar uma parte (bem miúda, considerando-se a extensão do novelo) da intrincada tessitura suassuniana e nela explorar mais um viés. Este, se bem não chega a ser inteiramente novo, sai, por um atalho, do tema central da tese de doutoramento que desenvolvi sobre o romance do autor. Nela, aproximo dois gêneros narrativos ibéricos, o romance picaresco e os livros de cavalaria, que, embora antagônicos em suas origens, se amalgamam perfeitamente aos elementos da cultura popular nordestina, para comporem o núcleo do romance de Suassuna, convertendo-se em parte fundamental de sua estrutura e de sua temática.

Para além da corroboração da presença dos subgêneros ibéricos e da arte popular como base fundamentadora da escrita de Suassuna, chamo a atenção agora para o fato de que esses,

1 Segundo Carlos Newton Jr. em sua introdução ao pequeno Album Iluminogravuras. Ariano Sassuna lançado pelo SESC de Pernambuco, em 2000, “‘Iluminogravura’ – assim como as palavras ‘armorial’ e ‘romançal’, usadas enquanto adjetivo – é um neologismo, mais um dentre os muitos que Suassuna inventou para batizar suas criações no campo da arte. Formado a partir da fusão das palavras ‘iluminura’ e ‘gravura’, o termo serve para designar um objeto artístico ao mesmo tempo remoto e atual, que alia as técnicas da iluminura medieval aos modernos processos de gravação em papel.”

entre outros elementos, são muito importantes para a composição do seu fazer literário, no que tange à riqueza imagética de seu texto. Riqueza esta de um vigor incomum e com poucos antecedentes na literatura brasileira, plenamente acorde com o ideário armorialista.

Na verdade, escrever sobre Ariano Suassuna, não obstante o fato de que ele exhibe público e artisticamente seu lado “palhaço”, sem pudores e com orgulho - o que enfatiza ainda mais sua personalidade carismática e brincalhona -, exerce um efeito intimidante. Isso se deve não apenas à vastidão de sua fortuna crítica (o quê se pode falar sobre Suassuna, sem repetir o que tantos já têm dito?), mas, principalmente, ao gênio de sua obra que o vastíssimo acervo crítico endossa e corrobora. Confesso que depois de escrever uma tese que quase extrapola as seiscentas páginas sobre o seu romance, tenho o desejo de não apenas repetir o que ali já foi dito. Este é o, pois, o motivo desse atalho que tomo aqui.

Se há alguma tranquilidade na tarefa, ela vem do fato de saber que a obra de Suassuna, em sua vocação para a desmesura, mostra-se tão tremendamente sedutora, como plural, de forma que não faltam temas, aos muitos estudiosos e curiosos, sobre os quais se debruçarem. É como se todas as veredas conduzissem a bom porto, aliás, a própria caminhadura é, de por si, interessante, quando se trata da obra do autor paraibano. Foi numa dessas curvas da vida, convivendo com amigas queridas, no Mestrado em Letras da UFC, como Angela (Gutiérrez), então nossa professora e mestra querida, da disciplina em causa, Vânia Vasconcelos, Cleudene Aragão e Eleuda de Carvalho que me vi contagiada pelo entusiasmo com o mestre Suassuna. Em especial, motivada pela leitura, e subsequentes discussões em torno, da dissertação de Eleuda, a Sertaneja, que recebeu dela o sugestivo título de *Cordelim de novelas da Xerazade do sertão ou Romance d’A Pedra do Reino, narrativa de mediações entre o arcaico e o contemporâneo.*

Esclareço que, além do que fala sua própria obra, do que oferece ela como depoimento, Ariano Suassuna, com suas múltiplas habilidades de homem da Renascença, espraia seu talento para além de sua já diversificada produção literária e propõe novos diálogos a partir de seu viés de “falador”, que bem complementa seu gênio “fabulador”, para usar aqui termos que me empresta Angela Gutiérrez ao referir-se a Vargas Llosa em seu livro sobre o autor peruano². Não é segredo que Suassuna, em suas entrevistas, aulas-espetáculo e crônicas ou artigos críticos complementa, emenda, ratifica, revela muito de seu texto ficcional e até desvela-se nele. Também nesses momentos, o escritor consegue, como num tecido eximamente bordado, fazer um belo trançado de sua produção, tendo como fio condutor um discurso que, antes de mais nada, defende a pluralidade das artes. Peço emprestado a Carlos Newton Jr. uma citação que faz de Suassuna, sobre o movimento armorial, para realçar melhor esse ideal:

“unir o texto literário e a imagem num só emblema, para que a Literatura, a Tapeçaria, a Gravura, a Cerâmica e a Escultura falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas. Insígnias de qualquer maneira desenhadas, gravadas e iluminadas – sobre superfícies de pedra, de barro-queimado, de tecido, de couro, de áspero papel, ou, então, modeladas pela forma e pela imagem da palavra.”³

Assim, trançando o fio que une em um bordado maior os diversos *desenhos* de seu fazer artístico, encontramos uma produção plástica que harmoniza com seu texto literário. Ariano não é um escritor armorial, mas um artista armorial, assim, sua pintura, seus gravados e suas iluminogravuras intimamente imbricados

2 GUTIÉRREZ, Angela Maria Rossas Mota de. Vargas Llosa e o romance possível da América Latina. Rio de Janeiro: EUFC/Sette Letras, 1996.

3 In: NEWTON JR. Carlos apud SUASSUNA, Ariano. *Iluminogravuras Ariano Suassuna*. Ed. Universitária UFPE/SESC, 2000.

com sua poesia, com seu teatro, com seu romance e com seu ensaio, para além do trançado artístico, refletem suas escolhas de vida. Esta está indelevelmente marcada por uma topo(geo)grafia sócio-cultural e religiosa ciosamente capturada, bem cuidada e francamente registrada nas imagens (inclusive naquelas esculpidas/insculpidas em palavra) de um exercício artístico rigoroso.

O resgate memorialístico que norteia sua pluma traz imagens que não se desprendem do seu texto que, inquieto, salta também da letra e se colore nas tintas das iluminogravuras ou no discreto luto dos traços negros contra o fundo branco dos gravados. É assim que Suassuna parece dar conta deste vasto, vasto universo interior que o habita, universo que espelha fielmente a paisagem – geográfica e humana - que o viu nascer e crescer e à qual é sempre fiel, sem perder nunca de vista a forma justa de elevá-la ao âmbito do universal.

Não à toa, pode-se falar, sem receios, que Ariano Suassuna é um escritor que erigiu, em torno de si, uma importante “tradição iconográfica”. Não me refiro aqui a uma tradição a exemplo daquela que a obra de Dante Alighieri ou Cervantes ecoa, íntima e fartamente associadas a uma iconografia que vem dialogando, ao logo dos séculos, com seus textos (em cada caso, de forma diferente). No caso de Ariano, erige-se uma plêiade de imagens ligadas às suas obras - mas também, ligadas a ele mesmo e às associações que sua obra suscita -, com pouco ou nenhum precedente em nossa literatura.

Uma imagem que dá conta desse fenômeno (esse fenômeno imagético ligado ao autor mesmo e à sua obra) e que representa seu reconhecimento público e notório se vê na capa da revista *Entre Livros* (Ano I, N^o 3), onde Suassuna surge vestido à moda dos espanhóis setecentistas e que simula uma fusão sua com a daquele engenhoso fidalgo nascido numa aldeia de La Mancha.

Um grande painel de Letras: a pena-pincel.

Seguindo adiante, devo retomar o título de minha exposição e explica-lo melhor. Porque falo em Relicário e Bestiário para referir-me às artes de Suassuna? O Conceito de relicário, que traz o dicionário, é o de “Lugar próprio para conter relíquias, bolsinha ou medalha com relíquias que algumas pessoas trazem ao pescoço por devoção.”⁴ Já sobre Bestiário, diz-se:

*[...] um tipo de literatura descritiva do mundo animal. [...] catálogos manuscritos realizados por monges católicos que reuniam informações sobre animais reais e fantásticos, tal como o seu aspecto, o habitat em que viviam, dieta alimentar, tipo de relação com a natureza, etc. A maioria dos **bestiários** foi escrita durante a baixa Idade Média e eram acompanhados de mensagens moralizadoras.*⁵

Mas então, como relacionar esses conceitos dicionarescos, dos substantivos em questão, à obra de Suassuna? Quais seriam os equivalentes conceitos de Relicário e Bestiário em Suassuna?

Evocar dois substantivos que, a rigor, podem ser ambíguos, duplos – na medida em que se realizam tanto no plano de sua materialidade (um, como nicho, outro como livro), como no plano do simbólico (intuo-os aqui como lugar dos afetos ou dos guardados afetivos, como lugar das assombrações ou dos guardados imaginativos e assustadores, respectivamente, e, por isso mesmo têm, entre si, uma relação antitética, inclusive), exige cuidado e muita atenção. Em especial, porque o que acreditamos encontrar na arte de Suassuna acha correspondente em ambos os planos, igualmente. A obra de Suassuna consagrou-se publicamente e faz parte do patrimônio literário universal, mas ela é também seu

4 Optei, por razões de conveniência, a retirar o conceito do dicionário virtual da Real Academia Española (<http://www.rae.es/>). Tradução minha.

5 Aqui, optamos pelo dicionário virtual “Informal” (<http://migre.me/knPJM>) cujo conceito ajusta-se bem às necessidades ilativas de nosso texto.

relicário e seu bestiário pessoais. Como caixa de guardados preciosos, nela encerram-se seus bem e mal-quereres, suas memórias, visagens, sonhos e pesadelos, transfigurados em forma de desenho, pintura e palavra.

Tratar das imagens elaboradas pelo artista Ariano Suassuna é assunto por demais amplo para o qual careceríamos de tempo e espaço nessa fala breve. Como agravante à presente proposta, entendendo ainda que quando se fala em imagens no conjunto da obra de Suassuna, seu talento como artista plástico desvia a atenção de seu texto literário. Fato a reconsiderar-se já que ele não chega a desvincular jamais as duas coisas. Pretendo então escolher uma amostra diferente que se concentra, especialmente, no poder imagético do texto escrito. Antes, porém, cabe uma breve menção à sua incursão pela imagem plástica.

Afeito à gravura desde jovem, Ariano apresenta no ano de 1991, um “martelo-gabinete”, em estilo por ele denominado de “estilogravura” - trabalho em preto e branco feito com ponta de metal em alvo papel. Nele, desenho e letra conjugam morte, vida, exílio, paixão e sina, temas que recebem uma guarda de linhas, que, mais que molduras, convertem-se em portais. Nesse universo para o qual somos capturados, como espectadores-leitores, o traçado primitivo das imagens se atualiza embebido por uma simbologia criada pelo artista à raiz de eventos atuais e pessoais, e em sua nova vestimenta se transforma simplesmente em arte passando, portanto, ao domínio coletivo. Pelo batismo das palavras a gravura será também poesia, pela força do traçado, a letra se converte em pintura. Essa é poesia armorial, desde o mais profundo entendimento do que é a arte armorial para seu autor.

Seguira desde a juventude um percurso criativo que o levou na década de 80, antes, pois, da experiência com a estilogravura, às iluminogravuras. Estas foram copilados em dois álbuns e publicadas, originalmente, em 1980 e 1985, com os títulos “Sonetos

com Mote Alheio”, e “Sonetos de Albano Cervonegro”, respectivamente. Deles, foram sendo feitos novos exemplares, devido à pequena tiragem e à insistente demanda de amigos e familiares. Além disso, muitas das iluminogravuras foram comercializadas separadamente, de forma que essa obra vem sendo apreciada em seu conjunto e unitariamente e rendeu já ensaios e publicações. Nelas, afirma Carlos Newton Jr. que “[...] a integração entre texto e ilustração é mais profunda, sobretudo por conta da cor. Integram-se, agora texto e ilustração colorida – ou seja, Literatura e Pintura.”⁶ O autor diz ainda que uma vez que o texto das iluminogravuras são poemas, portanto, curtos, diferentemente da prosa, neles, Suassuna não se vê obrigado a escolher entre uma ou outra cena para ilustrar, a ilustração se reporta ao texto integralmente, “[...] passando de episódios descritos nos poemas a motivos do universo armorial, recolhidos tanto em nossa xilogravura popular quanto em nossa Arte pré-histórica.⁷

Suassuna confessa que essas iluminogravuras, reunidas a modo de pequena autobiografia poética, representam seu primeiro intento de não apenas opor, mas de integrar texto e ilustração.

Suas iluminogravuras, no entanto, falam por si só. Delas, não obstante certo hermetismo da poesia, a imagem grita alto. Cabe aqui, pois, que nos concentremos então no menos óbvio, nas imagens elaboradas a partir da palavra.

À exemplo do que fizemos em outro estudo, quando examinamos as “marcas” imagéticas do texto de *Os sertões*, de Euclides da Cunha (cotejadas com as pinturas, esculturas e xilogravuras do artista cearense Descartes Gadelha), pareceu-nos desafiadora a busca das imagens do texto escrito de Suassuna. Diante das limitações, tomamos como amostra apenas o *Romance d’ A Pedra*

6 NEWTON JR., Carlos. “Uma autobiografia poética”. In: *Iluminogravuras. Ariano Suassuna*. SESC: Recife, 2000.

7 Idem. *Ibidem*.

do Reino, tarefa, essa mesma, que comprovamos requerer maior fôlego, demandando maiores tempo e espaço. Declinamos, obviamente, de abordar, nesse breve inventário sua obra plástica e até seu Teatro, no que concerne à literatura, não obstante a riqueza de painéis que ele oferece. Caso, por exemplo, da estética do barroco católico brasileiro no *Auto da Compadecida*, peça de grande expressão imagética.

- ✓ A estética armorial que guia a arte de Suassuna (e da qual ele é idealizador) cultiva uma expressão à moda da estética medieval. Nela há uma ausência dos recursos que o Renascimento vem aportar à chamada modernidade. Essa ausência do perspectivismo a que está habituado o espectador moderno, lança-o ao desafio de decifrar, para além da aparente simplicidade das formas planas, de cores primitivas, o que de fato existe naquela representação. Em seu romance, Suassuna prolifera, sem a limitação que a poesia e o próprio teatro lhe impõem, estende sua história fazendo-a devoradora e simultaneamente regurgitadora de um mundo, de um universo onde o passado e o presente se mesclam, onde todo um oceano se dilui. Sua pena transforma-se em pincel diante de um imenso mural.
- ✓ Elencar de maneira consistente todos os recursos imagéticos que o texto de Suassuna propõe, seria matéria para um trabalho de fôlego. Assim, considerando os limites aqui impostos pela brevidade da presente exposição - mesmo limitando essa busca e mostra de imagens ao *Romance d' A Pedra do Reino*, - abreviamos um possível inventário através do qual poder-se-iam contemplar passagens nas quais o rigor descritivo aliado a outros recursos formais evocam, em sua "plasticidade", uma amostra clara do potencial imagético do todo. Mais passageiras algumas, surgem outras imagens que, à exemplo dos lajedos e das pedras nas terras do Sertão, cravam-se na mente do leitor para um nunca mais sair. Deixemos pois que o texto se mostre,

que revele suas imagens através de recursos que Suassuna, quicá inconscientemente encontrou:

✓ Presença de gravuras, da capa de um folheto e de uma fotografia no interior do romance que, nele, não atuam apenas como paratextos, já que se integram ao texto mesmo. Assim, não se poderia suprimir essas ilustrações sem prejuízo da história ali contada. Suassuna se vale, então, de vários artifícios para inserir essas imagens. No processo que supostamente sofre, Quaderna, protagonista do romance, lança mão de gravuras, algumas das quais devem ser anexadas aos autos do processo, ao qual ele responde, segundo solicita ao Juiz Corregedor. A autoria dessas gravuras é atribuída a Taparica Pajeú-Quaderna, gravador popular e irmão bastardo do narrador-protagonista. Elas representam bandeiras, brasões e mapas que, de certa forma, contam parte da história. Há ainda uma fotografia das duas pedras, que dão título e mote ao romance, atribuída ao personagem jornalista Euclides Villar. A capa do cordel *A Princesa Fátima e o Príncipe Hedemon*, de autoria de Heleno F. Torres e ilustrado por J. Borges, ajuda Quaderna a defender-se da acusação feita a ele pelo Procurador de que às vezes “dá para falar errado!”. Com a prova em mãos, ele afirma tratar-se, o seu, de um português “pardo, leopardo, garranchento e pedregoso da Caatinga [...]” e que era assim que estava escrito “o nome do folheto de Heleno Torres”.⁸ Vale ressaltar que esse recurso em Suassuna pode ser cotejado de perto com os artifícios dos chamados livros de cavalaria da Espanha dos séculos dezesseis, principalmente, e dezessete. Neles, o texto oferecia passagens de ações heroicas que a precariedade da imprensa de então e os altos custos de editoração não permitiam ilustrar em abundância. A

8 SUASSUNA, Ariano. *A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 369. (Todas as citações foram extraídas dessa edição).

solução estava, pois, nas imagens que o texto mesmo brindava aos leitores, o descritivismo minucioso era artifício de sedução para o leitor. Só mais tarde, dado à sua extensão, introduziu-se uma ou outra imagem em meio aos textos. Note-se que ditas imagens, que integravam os primeiros livros de cavalaria e antes deles, os manuscritos, eram obtidas através de um processo de gravado em madeira, as xilogravuras. Este processo chegou ao Brasil colônia e não obstante sua difusão inicial na Corte, teve arraigo mais definitivo e duradouro no Nordeste do país onde se converteu em ilustração por excelência dos folhetos de cordéis ao longo de décadas e até o presente. Assim, as capas dos cordéis, leitura favorita do menino Ariano, marcaram-no de tal modo que ele encontraria, mais tarde, a maneira de ser fiel a essa experiência estética. O *Romance d' A Pedra do Reino* permanece, pois, fiel a essa linha ilustrativa.

- ✓ Divisão do texto em “Livros” e “Folhetos”, como nomenclatura usada em substituição aos usuais “capítulos” e “subcapítulos” do romance moderno. O resgate dos algarismos românicos, nessa divisão do texto, e os títulos dos subcapítulos que antecipam o conteúdo dos mesmos, à exemplo do que se fazia na Idade Média, enfatiza um elemento a mais de visualidade que raramente passa despercebido pelo leitor mais atento. Além disso, Suassuna faz uso de letras maiúsculas (capitais) fora das exigências gramaticais. Essas maiúsculas grafam palavras (lugares, animais e pessoas) encantadas, sagradas, com valor que transcende seu aspecto semântico. Embora imprimindo um sentido próprio a essa prática, Suassuna repete um traço do simbolismo que, através do uso das letras maiúsculas alegorizadoras, particularizavam a grafia de determinadas palavras, dando-lhes a ênfase desejada;
- ✓ Proliferação do uso de uma linguagem pautada no campo semântico das artes plásticas, que aproxima mais a estas, o texto

literário. O alcance sinestésico do texto que captura a nossa memória auditiva através dos cantos populares, o nosso falar, na menção minuciosa dos quitutes da mesa nordestina, aguça a capacidade visual do leitor lançando mão de inúmeras descrições de pinturas e paisagens. São numerosas as recorrências a substantivos tais como, “pintura”, “quadro”, “sombra”, “luz”, além da evocação no texto das mais variadas cores e de seus matizes. Esses recursos que saltam à vista em todas as páginas poderiam, em seu conjunto, ser considerados como a construção vocabular de imagens no texto. Entre os exemplos, destacamos:

Terei que voltar ainda, várias vezes, a essa “Casa-Forte da Onça-Malhada”, importantíssima em nossa história, assim como à Capela de paredes recobertas por pinturas estranhas - Demônios esverdeados, Santos com mantos castanho-vermelhos que pareciam incêndios, dragões negro-vermelhos e brasões, coisa de que depois falarei melhor [...] (SUASSUNA, 2005, p. 85)⁹;

[...] quando chegamos à Gruta, houve forte discussão entre os dois, diante das pinturas dos Tapuias. Usavam-se, nelas, duas cores, o negro e o vermelho, que, sobre o amarelado da pedra, davam um total de três, o que não era comum. Samuel irritou-se diante daquelas pinturas “grosseiras, desproporcionadas e pueris”. Clemente sustentava, ao contrário, que aquele, sim, deveria ser “o ponto de partida oncístico e popular da Arte brasileira”. Mostrou-me uma moça, com as pernas e os braços abertos, parecendo uma Jia, ladeada por dois veados e cercada de garatujas. Destas, quatro me pareceram logo as marcas do naipe “Paus”, e duas as de “Espadas”. Clemente refugou isso e explicou: - Essas figuras, Quaderna, são símbolos sexuais masculinos e femininos, são símbolos fálicos! o resto, são espirais, setas e essa espécie de cruz torta, sinais cabalísticos muito comuns na Arte tapuia! (p. 95)

9 Doravante, todas as citações são extraídas dessa edição.

[...] A Poesia, além de ser vocação, é a segunda das sete Artes e é tão sublime quanto suas irmãs gêmeas, a Música e a Pintura! (p. 135)

Aqui, porém, as armaduras eram apenas de couro castanhonegro, cravejado pelos metais das brochas; e, em vez dos “penhascos” estrangeirados do soneto de Montenegro, o fundo do quadro era formado pelos enormes Lajedos sertanejos, que, de vez em quando, apareciam ao lado da estrada, enfeitados por macambiras roxas e amarelas e pelo vermelho sangrento dos topes das coroas-de-frade. (p. 90)

[...] Me sugere um Rei de Ouro, parecido com o do Baralho! - respondi. - Primeiro, o Rei está de armadura, como os reis do Baralho. Depois, o quadro é cheio de vermelhos e dourados, como as cartas. Além disso, olhe aí: a marca do naipe “Ouros” está pintada dos dois lados do Rei! (p.94)

[...] como Dom Pedro I chefiando os Dragões da Independência, conforme aparece esse Usurpador da Coroa dos Quaderns no monumental quadro O Grito do I piranga, pintado pelo genial Pintor paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Mello, Barão do Avaí, Cavaleiro da Ordem da Rosa e Grande do Império do Brasil! (p.397)

[...] Do outro, abri o Caderno Astrológico que meu Pai me legara, copiado cuidadosamente pelo próprio punho dele, com tinta negra e vermelha, herança inestimável para minha carreira de Poeta de sangue, de ciência e de planeta, de Decifrador e Mestre dos Arcanos do Taro. (p.338)

[...] olhava para o lugar onde, pouco antes, tinha visto o Pardo Mundo - Onça sarnenta, assentada sobre o abismo da Cinza - e não via mais esse animal tinhoso, e sim uma Onça Malhada, bela, reluzente e gloriosa, gigantesca, de pêlo cor de ouro e malhas pardo-avermelhadas. (p. 344)

[...] o Reino me aparecia, ao mesmo tempo, como uma cena de Batalha bandeirosa e como uma bela Mulher nua, estendida e deitada sobre a grande cascata de ouro de seus próprios cabelos, com o corpo perfeito também dourado pelo Sol. [...] em cujo musgo e a cujo remanso, na sombra esverdeada e fresca, reluziam frutas entreabertas e corolas - as corolas encarnadas das Rosas Vermelhas, as macias e brancas da flor do jasmim-cambraia, todas brilhando entre lianas coleantes que envolviam meu tronco e meu pescoço, acariciando-me as costas e buscando também avidamente o que morder e apertar. (p. 349)

[...] Dizem que uma Sombra escura com duas Pontas na testa, por onde o Donzel caminha, ao lado, se manifesta. Desde a Cadeia onde o Moço na Morte foi sepultado, esta Sombra cornipeta caminha sempre a seu lado. Como irmã-de-caridade seguindo o jovem Defunto, o Carcará de chavelhos vai sempre ao Mancebo junto. (p.14)

[...] Eu, vivo na sombra por natureza! Não sou formado; sou apenas um "charadista" que teve a sorte de ser "o Fundador" da Academia, coisa que farei constar em nossa primeira ata, pedindo que, assim como a Academia Pernambucana é conhecida como "A Casa de Carneiro Vilela", a nossa fique selada e consagrada como "A Casa de Quaderna"! (p. 100)

[...] As pedras fumegavam. O chão deu novo estrondo, cambaleou entontecido, e uma sombra estranha começou a se espalhar pela clareira, nos passos do cavalo, parecendo que eram os cascos e as crinas pretas que a espalhavam. Não ia muito alto, esta sombra trevosa; alcançava apenas a altura da cabeça do Cavaleiro. Daí para cima, via-se ainda o Céu, que não estava mais azul e sim vermelho, um vermelho de sangue. (p. 116)

- ✓ Um descritivo e minucioso detalhamento de cenas, quer de paisagens estáticas ou cinéticas (esta última assemelha-se tanto

a uma linguagem cinematográfica como à visualidade circense), que despertam a imaginação do leitor provendo contornos mais nítidos às imagens oferecidas. Há ocasiões em que este parece ter diante de si um quadro vívido do que se lhe narra. Este é o caso, por exemplo, da narração em “A Estranha Cavalgada”. Se não, vejamos:

“O Doutor Pedro Gouveia trazia paletó preto com debruns de seda negra na gola, uma rosa vermelha à botoeira, colete cinza com relógio e correntão de ouro, calças justas, riscadas de negro e cinza, botinas negro-pardas abotoadas de lado por uma feira de botões, e polainas brancas. Com uma das mãos, segurava as rédeas do cavalo. Com a outra, sobraçava um meio-termo de pasta-de-documentos e maleta de viagem. Como logo descobriríamos depois, ali, naquela pasta, é que vinham todos os papéis e documentos que terminariam causando tanta complicação, tantas mortes e tantos infortúnios. Amarrada ao pescoço por uma fita branca e amarela - “as cores do Papa”, como ele mesmo nos explicou - o Doutor carregava uma espécie de condecoração, “uma Cruz semelhante à da Ordem de Cristo, mas com esmaltes diferentes”, pois era de ouro e goles - ou de amarelo e vermelho, para os não traquejados na Heráldica. No dedo anular da mão esquerda, o Doutor usava um anel brasonado. No indicador da direita, uma pedra-de-grau de Licenciado em Direito, um enorme rubi, cercado por pequenos diamantes encravados em chuveiro.” (p. 11-12)

- ✓ **Ambiência medieval**, apoiada em um sistema icônico/imagético próprio do período, mas adaptado à cultura local, e a tudo o que dessa escolha reverbera. Essa visualidade se ancora principalmente na mostra detalhada da fauna (bestas, animais de montaria, caprinos) ou da flora, reais ou imaginárias, muito diversificadas. Já no reino mineral, essa força se projeta nas pedras e lajedos e até no vento que se materializa, através dos efeitos que causa nos minerais. Mas há também um apelo ao

aspecto místico da religiosidade medieval, e graças a isso, surgem verdadeiras visagens, aparições, que mesmo transcendendo o plano do real, não resultam inverossímeis, já que o autor apela para o onírico ou para a falta de consciência daqueles que delas padece. As festividades religiosas, por outro lado, vivenciadas pelos personagens, dão o mote ideal para o surgimento de um acervo plástico a elas vinculado, de grande riqueza visual: os santos, os bentinhos, os estandartes, as roupas, procissões iluminadas por velas, entre outros elementos. Será, porém, um acontecimento político que trará ao leitor um dos mais veementes desdobramentos desse atributo da escrita de Suassuna. À moda medieval, um estranho cortejo ganha contornos cinéticos tais as descrições que Quaderna, enquanto narrador, faz da estranha Cavalgada que adentra Taperoá no Folheto II.¹⁰:

[...] agrupavam em áreas maciças, ora seguiam, em fileiras, as linhas das costuras e debruns mais importantes, de modo que suas armaduras de couro faziam aqueles Cavaleiros sertanejos semelhantes ao Guerreiro mouro que o genial Poeta pernambucano Severino Montenegro descreveu num soneto célebre: vestido de armadura negra e escarlate, de placas de aço, incrustada de esmaltes e brasões, parecendo, o todo, a carapaça dura, calcária, espinhosa e violeta-escarlate de um crustáceo gigantesco encravado num penhasco. Aqui, porém, as armaduras eram apenas de couro castanhonegro, cravejado pelos metais das brochas; e, em vez dos “penhascos” estrangeirados do soneto de Montenegro, o fundo do quadro era formado pelos enormes Lajedos sertanejos, que, de vez em quando, apareciam ao lado da estrada, enfeitados por macambiras roxas e amarelas e pelo vermelho sangrento dos topes das coroas de-frade.” (p. 38).

10 Esta imagem deu mote para que, após a adaptação do romance para o cinema e a televisão, ilustrara-se a caixa dos *Cadernos de filmagens*, criados pelo diretor Luís Fernando Carvalho, para relatar o processo empreendido nessa adaptação.

- ✓ Passagem que, ademais, remete a outras de Amadises, Palmerines entre outros livros de cavalaria, cujas escrituras, já no século XVI, resgatavam um modelo tradicionalmente medieval. Essa semelhança pode ser constatada na seguinte passagem de Joannot Martorell, em seu *Tirante el blanco*:

[...] *El día de San Juan el Rey se atavió muy bien, con un manto todo de perlas muy gruesas, aforrado en martas gebelinas, las calzas de aquella misma bordadura muy ricas, el jubón de brocado de hilo de plata tirado, que no traía cosa de oro porque aún no era caballero sino que en la cabeza traía una corona de oro muy rica y de gran estima y el cetro en la mano. Cabalgando en un muy hermoso caballo, en su gesto bien mostraba ser rey.*” (MARTORELL, 2006, p. 90).

- ✓ Dentro do escopo dessa ambiência medieval, vale ainda destacar que na obra do autor paraibano vislumbra-se ainda outro viés icônico. No imaginário medieval, para além do valor emblemático da matéria heroica, cavaleiresca, instalou-se outra (diametralmente oposta), que Suassuna contempla em seu mundo e captura em sua literatura. Isso dito, consideremos a existência de um acervo assombratório onde bestas imaginárias misturam-se às reais, que efetivamente ameaçavam a existência do homem comum, desprovido de armas e de meios. A astúcia afigurava-se didaticamente nesse Bestiário como arma única e invencível contra o poder, encarnado no mais forte, este, invariavelmente derrotado pelo “mais fraco”, que, mostrava-se, na prática, espiritualmente superior àquela. O que mais tarde surgirá no âmbito da produção literária como gênero picaresco, prefigura-se então, como matéria de astúcia. Nesta, o mal recebe punição, embora os mecanismos usados para recuperar o equilíbrio perdido, nem sempre sigam, com rigor, os preceitos cristãos. A vitória tudo legítima, diriam João Grilo e Quaderna.

✓ Reforço imagético ancorado na construção dos personagens, alguns dos quais, à despeito de eventual escassez na descrição física, têm através de sua fala e ações, alcançam uma admirável nitidez de semblante. Isso vale em especial, no caso de Quaderna, aspirante a Cavaleiro do Sertão, cuja figura, traçada por ele mesmo, ora adere à do sertanejo (quando assim o deseja), ora emula a do guerreiro medieval (quando se paramenta com as vestes das cavalcadas). Entre os sertanejos o vaqueiro é a versão do herói local. Caracterizar-se como tal, tem um forte valor icônico e Quaderna, em sua condição pícaro bem o sabe. Suas-suna, ao contrário de Euclides da Cunha, escritor a quem tanto admira, beneficia-se do fato de que pode, ao escrever *A Pedra do Reino*, referir-se a um Nordeste (e ao Sertão, especialmente) cujos ícones mais expressivos estão profundamente integrados/enraizados no imaginário coletivo nacional. Desta forma, não precisa recorrer a comparações com outras realidades, as vezes até do exterior, como fez Euclides, ao escrever *Os sertões*, para levar ao seu público leitor a imagem do então desconhecida região do Nordeste. Outro bom exemplo extrai-se da descrição que faz Quaderna/Suassuna de Sinésio, o Alumioso, a quem descreve com o auxílio das Musas:

[...] Quanto ao segundo Cavaleiro, para evocá-lo aqui talvez seja ainda mais necessário que eu me socorra das Musas de outros Poetas brasileiros e da minha própria - aquele Gavião macho-e-fêmea e sertanejo ao qual devo minha visagem poética e profética de Alumiado. Cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de "aura" que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno da sua cabeça, pelo menos "por aqueles que tinham olhos para ver". Tinha cerca de vinte e cinco anos. Não era simplesmente um rapaz: era um mancebo. Mais do que isso: era um Donzel.

E tem gente, aí pela rua, que, ainda hoje, garante que naquele tempo ele chegava, mesmo, a ser um donzelo. Fosse como fosse, a primeira pergunta que nos ocorria diante dele era aquela que eu tantas vezes li na Antologia Nacional de Carlos de Laet: - “Dom Donzel, onde está El-Rei”? Via-se que ele era o centro, motivo e honra da Cavalgada, porque tinham lhe destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal branco, de narinas rosadas, de cauda e crinas cor de ouro, cavalo que, como soubemos depois, tinha o nome legendário de “Tremedal”. Ele o montava, como observou mais tarde o Doutor Samuel, “com um ar ao mesmo tempo modesto e altivo de jovem Príncipe, recém-coroadado e que, por isso mesmo, ainda está convencido de sua realeza”. Alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e de cabelos castanhos, montava com elegância, e de seus grandes olhos, também castanhos e um pouco melancólicos, espalhava-se sobre todo o seu rosto uma certa graça sonhadora que suavizava até certo ponto suas feições e sua natureza - às vezes arrebatada, enérgica, quase dura e meio enigmática, como depois viemos a notar [...]”(p. 12)

- ✓ Reforço imagético ancorado na construção do cenário: Tape-
roá e arredores: um Sertão-Teatro do mundo. Não obstante
as descrições de uma geografia real que povoam a narrativa já
desde suas primeiras linhas, a cidade onde se desenrolam os
acontecimentos, recorte integrante do mapa do estado da Pa-
raíba, acaba inscrevendo-se muito além deste. Ao optar por
abandonar a perspectiva realista do Romance de 30, Suassu-
na mostra que em um lugar mais profundo que aquele, no
qual dita geração enxergava com lentes graúdas os problemas
sociais da região, uma dimensão mítica sobrepunha-se às vi-
cissitudes. Suassuna concede ao Nordeste e aos nordestinos a
condição universal que ele crê que merecem. Esse tratamento
especial que concede ao real fica patente logo nas primeiras
linhas quando Quaderna, encarcerado, divisa o que está além
da janelinha da cadeia de Taperoá:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra - esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogaosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão. Para os lados do poente, longe, azulada pela distância, a Serra do Pico, com a enorme e altíssima pedra que lhe dá nome. Perto, no leito seco do Rio Taperoá, cuja areia é cheia de cristais despedaçados que faíscam ao Sol, grandes Cajueiros, com seus frutos vermelhos e cor de ouro. Para o outro lado, o do nascente, o da estrada de Campina Grande e Estaca-Zero, vejo pedaços esparsos e agrestes de tabuleiro, cobertos de Marmeleiros secos e Xiquexiques. Finalmente, para os lados do norte, vejo pedras, lajedos e serrotes, cercando a nossa Vila e cercados eles mesmos por Favelas espinhentas e Urtigas, parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem, Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo. Ai, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia [...]. (p.5-6)

A conclusão: Uma assinatura.

Esse grande painel de linguagem que *O Romance d'A Pedra do Reino* oferece, graças ao mais fino recurso da pena, captura com preciosismo pictórico, cenográfico, até, as imagens de um povo e de uma cultura – com todos os seus elementos materiais

e imateriais. Realçados pelo bom uso da palavra, o que deles é dito está também por trás do que se diz, em um jogo dialógico que convoca o leitor, desde sua condição de espectador, para o ângulo da discussão, para o centro da história. Suassuna, como bom artista plástico, cria também certas ilusões de ótica, seu leitor deve cuidar-se para que não o engane o narrador, as imagens e até as miragens que o texto suassuniano lhe propõe, mas, ao contrário da dos painéis seiscentistas, que através da anamorfose, propunham um único ângulo “correto” ao espectador, o romance de Suassuna lhe abre, em sua multiplicidade, uma infinidade de caminhos, e em sua condição de inacabamento, novos caminhos, infindas imagens, para a pena-pincel do próprio autor.

AS NARRATIVAS EM COR DE HENRI MATISSE

A conferencista:

Profa Dra Fernanda Maria Abreu Coutinho

Por Angela Gutiérrez, em 22/10/2013

Com graduação em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Estadual do Ceará, mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará e doutorado em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Fernanda Maria Abreu Coutinho é, desde 1992, professora efetiva do Departamento de Literatura da UFC, atuando primordialmente na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial com os temas: infância, história cultural, ficções do imaginário de afetos, sociologia dos costumes. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, responsável pela preparação do projeto de doutorado desse curso. Coordena, atualmente, o grupo de pesquisa Ateliê de Literatura e Arte, com participação de estudantes de graduação e pós-graduação da UFC e é responsável pelo projeto de pesquisa intitulado “Infância e Interculturalidade”, que reflete sobre a construção e desconstrução da noção de infância na literatura. Orienta alunos em pós-graduação e participa de bancas de mestrado e doutorado em várias universidades do país.

Ultrapassando as fronteiras da Universidade, Fernanda Coutinho organiza eventos literários e culturais em outras instituições e apresenta trabalhos em congressos no país e no exterior. Realizou estágio pós-doutoral na área de Literatura Comparada na UFMG e na Université de la Sorbonne - Paris 4, enfocando o

tema “Crianças e Animais na obra de Graciliano Ramos”. Atuou como pesquisadora convidada do Centre de Recherche en Littérature Comparée, ligado à Université de la Sorbonne - Paris 4 e como professora convidada, na Universidade de Colônia, consolidando a criação do Centro Cultural Rachel de Queiroz, e inaugurando as atividades acadêmicas desse Centro, com o Curso de Inverno “Uma Rachel: quantas escritas - ficção, teatro, memória, histórias do dia a dia”.

Com relação à sua produção bibliográfica, Fernanda Coutinho publicou as obras *Representações da infância na Literatura, Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry* e organizou as coletâneas *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)*, de 566 páginas, em colaboração com Vera Moraes; *Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo* (ensaios); *A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário*, em colaboração com Marília Nogueira Carvalho e Renata Moreira. Como pesquisadora, vem publicando trabalhos no Brasil e no Exterior. A Profa Fernanda vem colaborando, há muitos anos, com a ACL, ao apresentar instigantes e profundos estudos em diversas edições de nossos Ciclos de Conferências. Uma outra importante ligação de Fernanda como com a ACL: é casada com o querido acadêmico e respeitado pesquisador da Literatura Cearense, Prof. Dr. Rafael Sânzio de Azevedo.

Fernanda, seja mais uma vez e sempre, bem-vinda à Casa de Tomás Pompeu.

As narrativas em cor de Henri Matisse: A Tristeza do Rei

Fernanda Coutinho

A grande dor das coisas que passaram

Camões



A Tristeza do Rei (1952), (guaches recortados, 292 x 396 cm), pertencente atualmente ao Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em Paris, representa uma das últimas realizações criativas da longa carreira de Henri Matisse ((Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954).

Muitos críticos apontam este trabalho como obra-súmula de sua arte, pois a narratividade nele presente, apontada já no título, é traduzida pictoricamente na essencialidade da linha e da cor, de tal forma os elementos, descarnados como estruturas, volatilizam-se em puro movimento. A visão do quadro desperta no espectador a sensação de que está diante de um móbile, com os três elementos: a bailarina, o rei, e a figura escolhida mais à

esquerda descrevendo evoluções nesta coreografia multicolor. Na realidade, a alusão ao número de “personagens” nada mais é que um ponto de apoio no esforço descritivo, uma vez que nenhum deles pode ser seccionado do conjunto, sob pena de uma mutilação interpretativa. Este é um quadro singular dentro da criação de Matisse, que dificilmente reunia num só trabalho várias figuras humanas. Pode-se pensar, assim em termos dos antigos trípticos tão ao gosto da Renascença e do próprio autor em questão, haja vista o *Tríptico Marroquino* (1842) e *Júpiter e Leda* (1844-46), só que, no caso de *A Tristeza do Rei*, a interatividade do observador é requerida de forma mais intensa para estabelecer a inter-relação entre os blocos significantes. Os signos marcadamente cinéticos, como o instrumento musical dedilhado pelo rei e a dançarina, como que desencadeiam uma onda de vibração presente nas curvas serpentinadas que envolvem o bailado e nas folhas amarelas (sons das notas musicais?) que se espalham por todo o quadro, indo atingir até a figura da esquerda que também não é estática.

No mesmo ano do aparecimento de *A Tristeza do Rei*, seu autor afirmava a André Verdet:

Il faut savoir encore garder cette fraîcheur de l'enfance au contact des objets, préserver cette naïveté. Il faut être enfant toute sa vie tout en étant un homme, tout en prenant sa force dans l'existence des objets – et ne pas avoir l'imagination coupée par l'existence des objets. (FOUCARDE, 1972, p. 321)

Em 1953, Matisse desdobra esta observação, ao situar a arte no contexto da modernidade.

C'est ainsi que pour l'artiste, la création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité

et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage; et le courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes les choses comme s'il les voyait pour la première fois: il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle. (FOUCARDE, 1972, p. 321)

Tal afirmação vale como uma profissão de fé no poder da arte no sentido de inaugurar mundos, como os inaugura a inocência do olhar infantil, transmutando o real na força primitiva do mito. A relação infância-arte-mito é um *topos* frequentemente explorado por aqueles para quem a arte possui a força de religião, sendo eles seus hierofantes. Uma rima perfeita para os citados comentários de Matisse seria o dito de Baudelaire: o gênio não é mais que um regresso constante à infância. (Baudelaire *apud* NÉRET, 1998, p. 16) Estas ideias poderiam ainda ser ratificadas pelo sabor magoado dos versos de Fernando Pessoa: A criança que fui chora na estrada/ Deixei-a ali quando vim ser quem sou;/ Mas hoje, vendo que o que sou é nada,/ Quero ir buscar quem fui onde ficou. (PESSOA, 1997, p. 700) Das palavras dos três artistas depreende-se o elogio da visão fenomênica da verdade artística e, por extensão, da verdade existencial, já que para eles não há indistinção entre ambas.

No caso de *A Tristeza do Rei*, o sujeito receptor despojando-se do nexos semântico das figuras, recria-as sob o signo das sensações. Na dançarina, por exemplo, a sugestão de leveza, de sensualidade e de profunda imersão na atividade que ela hedonisticamente realiza, expulsa para um espaço fora do tempo o ser que dança, para, no final, restar ao observador a contemplação da essência mesma do ato de bailar, presentificado pela força fugitiva da miragem. Terpsícore, a musa da dança, juntamente com suas

oito irmãs, é referida por Hesíodo no próêmio de sua *Teogonia*. Antes mesmo de esboçar a genealogia dos colossais habitantes do Olimpo, Hesíodo as invoca para presidir seu canto, confiante na proteção de quem vela pelo altar de Zeus.

Jaa Torrano, no estudo que antecede o poema, comenta:

A dança em volta da fonte (... em volta da fonte violácea com pés suaves/ dançam e do altar do bem forte filho de Cronos...) é uma prática de magia simpatética com que o pensamento mítico analógico crê garantir a perenidade do fluxo da fonte. O círculo ininterrupto, que a dança constitui, comunicaria por contágio o seu caráter de renovação constante e de inesgotável infinitude ao fluxo da água, preservando-o e fortalecendo-o. Nestes dois versos justapostos, as Musas dançam em torno da fonte violácea e do altar do fortíssimo Zeus. Como centros criados pela circunferência da dança, a fonte e o altar se equivalem. E todo o contexto deste Próêmio mostrará que, como a fonte é fortalecida e mantida pela dança, o altar do bem forte filho de Cronos (...) é mantido pelo canto e dança das Musas. (Torrano in HESÍODO, 1991, p.22)

Segundo ainda o mesmo autor, existe no pensamento pré-lógico uma “imanência recíproca” entre linguagem e ser. Sendo as Musas forças numinosas, têm o poder de se darem como aparição (alethéa) através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. (Torrano in HESÍODO, 1991, p.122) Da mesma forma que, como já foi dito, dança e dançarina confundem-se no trabalho de Matisse aqui examinado, existe a possibilidade de uma leitura do quadro que indiferencia instrumentista e canção, fazendo vibrar, de preferência, a magia encantatória da música.

Ainda a propósito do movimento existente no trabalho, observa-se que o próprio corte dos papéis cria planos diferenciados dentro dele, o que confere à composição uma dinâmica especial, seja no plano da perspectiva seja no plano cromático. A colocação das tiras de papel é que lhe dá profundidade, na medi-

da em que a figura da esquerda se apresenta no primeiro plano de uma estrutura em degraus, enquanto o rei aparece mais ao fundo. A dançarina, por sua vez, estando a meio caminho em termos de profundidade entre a pessoa acocorada e o rei, representa o ponto de equilíbrio da cena. Pode-se imaginar o primeiro na soleira da porta do palácio; o segundo, no centro de um salão, enquanto os rodopios da última atingem ambos, embora com intensidade variada. Como se vê, a figura do homem acocorado não destoa do movimento geral da obra, ainda mais se se atentar para sua cabeça pendida para trás e para o posicionamento de suas mãos. Tudo isto, aliado a seu encolhimento à maneira de um feto, parece indicar a intenção, por parte do artista, de congelar um instante de profundo desalento.

Gilles Néret, que escreveu um estudo sobre a fase dos recortes de Matisse, assim se expressa ao se referir à obra em exame:

Este quadro constitui o último grande esforço pictórico de Matisse, executado através do recorte e da colagem de guaches. Esta é a última saudação do artista – representado pelo rei vestido de negro; com a viola na mão – ao mundo que o rodeia, aos temas que lhe são queridos. Matisse juntou-os todos à sua volta, até mesmo a bailarina, como que para se fazer enterrar com eles, qual faraó do Antigo Egito. (...) À beira da morte, Matisse estava orgulhoso de por fim poder cantar como uma criança, segundo os ímpetos do coração, do alto da montanha escarpada. (NÉRET, 1998, p. 16)

Esta interpretação do citado crítico concentra o foco de atenção na figura do rei, de acordo com ele, o próprio Matisse, apontando assim para o poder da arte de instaurar impérios habitados pela beleza e pela fantasia. Percebe-se que nesta concepção apenas dois dos elementos humanos são referidos, sendo o terceiro situado, assim, antes mesmo da soleira da porta.

Michel Butor, ao escrever o “Cantique de Matisse” (BUTOR, in *Télérama* s.d. p. 8-19), texto que conserva a nota de

intenso lirismo, colhida na fonte salomônica, conjuga poeticamente a ideia do auto-retrato do pintor com alusões à música da harpa que o rei Davi amava dedilhar. Trata-se de uma biografia iconográfico-poética de Matisse, que, como o poema de Salomão, também é um hino de amor. São como que quinze instantâneos do artista compostos a partir de suas próprias palavras entremeadas pelas de Butor/ Salomão: Notre-Dame au Mur Violet (1902), Autoportrait (1906), La musique et la Danse (1910), L'Atelier Rouge (1911), Triptyque Marocain (1912), Le Café Arabe (1913), Porte-Fenêtre à Collioure (1914), Intérieur au Violon (1918), Les Deux Odalisques (1921), La Danse de Merion (1932), Nu Rose Assis (1935), Le Rêve (1940), Polynésie (1946), La Chapelle de Vence (1950), La Tristesse de Roi (1952).

Sobre este último, assumindo o discurso do próprio Matisse, assim se expressa Butor:

*Cloué dans mon lit, octogénaire, lors de mes quelques fenêtres de santé, parmi les douleurs et soucis, je fais défiler souvenirs et lectures comme ses feuilles de papier découpé avec lesquelles je compose un roi triste avec un personnage grattant une espèce de guitare de laquelle s'échappe un vol de pépites faisant le tour de la composition pour aboutir en masse autour d'une chanteuse – danseuse. Que tu es belle, Abisag, ma consolatrice! Ton visage se perd dans les cieux. On lit au début du **Livre des Rois** que David étant avancé en âge ne parvenait plus à se réchauffer. Alors on lui trouva une jeune fille extrêmement belle qui le soigna et le servit, mais qu'il ne connut pas. Ainsi le musicien c'est le roi quand il était jeune; cette guitare ou théorbe que je lui ai mis entre les mains est à mi-chemin entre sa harpe et mon violon d'antan. Le vieil accroupi a perdu sa couronne et ne peut plus que se plaindre et s'émerveiller à la fois, tenant sur ses genoux son dauphin dont je rêve et que je ne pourrai plus exécuter car la mort viendra me prendre le 3 novembre 1954. Je me suis toujours méfié du vieillissement, mais il m'a bien fallu le traverser,*

et l'on trouvera sa maturation dans les arômes des celliers de ma Jérusalem céleste. (BUTOR, in Têlérâma s.d. p. 8-19)

De acordo com Butor, Matisse faz uma dupla superposição de seu retrato ao de Davi. O primeiro elo entre eles seria o instrumento musical misto de violão e alaúde que remeteria igualmente à harpa de Davi e ao violão que o pintor tocava na juventude, o que, aliás, é um dado concreto de sua biografia. Sabe-se que, admitido como músico na corte de Saul, Davi, ancestral de Jesus, já havia sido ungido, em Belém, como futuro rei dos hebreus. Tão coroado de glória foi seu reinado que o trono de Israel passou a chamar-se trono de Davi. Davi casou-se com Micol, filha de Saul, mas a visão de Betsabé ao banho, enlevou-o com tal intensidade que o rei não hesitou em mandar eliminar Urias, marido de Betsabé, um mercenário que compunha seu exército. Essa a raiz da tristeza, pois, daí por diante, mais que os sons da harpa em seus ouvidos ressoaram as invectivas do profeta Natan contra a união adúltera. Além disso, por muito tempo suportou a revolta de Absalão, seu filho, contra os privilégios de um outro de seus filhos, Salomão.

O quadro pode assim alegorizar a perda do poder do rei ou mais genericamente ainda a pequenez da condição humana como numa espécie de eco às suas próprias palavras, no “Salmo 38”: De poucos palmos, eis a medida dos meus dias,/ Diante de vós minha vida é como um nada;/ Todo homem não é mais que um frágil sopro.

Neste sentido aproxima-se inter-semioticamente do oratório:

Composição para solistas vocais, coro e orquestra, com libreto baseado em texto religioso ou meditativo, interpretada sem ação em sala de concerto. Desenvolveu-se na Itália, em meados do século XVI, tendo-se originado, em parte, nos dramas litúrgicos do final da

Idade Média, e, em parte, nas laudas entoadas em serviços populares celebrados em oratórios. (ISAACS e MARTINS, 1985, p. 270)

Registre-se, neste particular, o salmo dramático *Le Roi David*, de Arthur Honneger, compositor francês de origem suíça (1892-1955).

A última fase da vida de Matisse pautou-se pela meditação, numa tentativa de sondar o infinito mistério do existir. Sua intenção no que toca à capela de Vence era: *Que tous qui visitent ce lieu le quittent heureux et reposés. (FOUCARDE, 1972, p. 262)* Certamente este estado de espírito só seria atingido por aqueles que alcançassem a compreensão resignada da própria finitude.

Não se atinge, porém, esta paz libertadora, balsâmica como o silêncio do Nirvana, sem se fazer uma prospecção profunda que inclui um desvelamento de todas as paixões dolorosas, dentre as quais a tristeza. Fora do Jardim. Mulheres escrevem sobre a Bíblia traz um texto de Deirdre Levinson com o título “A Psicopatologia do Rei Saul” que se inicia com uma epígrafe retirada de *Guerra e Paz*, tal como se segue: ‘O coração do rei está nas mãos do Senhor’, Os reis são escravos da história. (BÜCHMANN e SPIEGEL, 1995, p.135) O estudo assinala a incapacidade de Saul de lidar com o sentimento da rejeição, já que fora renegado pelo Senhor em proveito de Davi. Ao partir em busca de suas jumentas extraviadas, Saul recebera de Samuel a unção real, o que o transformou no primeiro dirigente do reino unificado de Israel.

A QUESTÃO TEOLÓGICA CRUCIAL apresentada na narrativa do reinado de Saul – ou seja, por que, entre todo o Israel, Deus escolhe este homem como o primeiro rei de Israel, somente para considerá-lo inadequado na primeira oportunidade – aponta para um arquétipo subjacente ao texto, a representação do próprio rei como uma oferta sacrificial. (BÜCHMANN e SPIEGEL, 1995, p. 135-136)

As menções a Saul referem-no quase sempre como alguém dominado por tensões íntimas, daí uma interligação entre o rei triste do quadro e o antecessor de Davi não ser fora de propósito. Encolhido em seu canto poderá ele remoer os remordimentos que o atacam pelas tentativas de assassinato do marido de sua filha Micol ou ainda sofrer as agruras da espera da morte inevitável e próxima, como o soprou o espírito de Samuel à feiticeira de Endor.

Nesta hipótese de interpretação a magnificência de Davi fica mais realçada ainda pelo efeito constrativo da derrocada de Saul. Ainda no que se refere à associação do quadro aos temas bíblicos, existe a suposição de Douglas Mannering (MANNERING, s.d., p. 98) de a dançarina representar Salomé. Este entendimento é, sem dúvida, fruto do vigor mítico da personagem, cujas evoluções diante de Herodes Antipas cristalizaram-se no imaginário dos povos quer do Oriente quer do Ocidente.

É forte o apelo desta obra que fala da tristeza, o que é uma outra maneira de dizer que essa composição artística tem por assunto as pessoas, no que elas possuem de mais genuíno: a fragilidade. O que se observa ao final é que a obra é refratária à fixidez de uma interpretação única, demonstrando assim que o artista tem o poder de cativar os espíritos sensíveis, conduzindo-os para o espaço sem fim da liberdade.

As gerações atuais e futuras têm e terão uma dívida de gratidão para com o editor da revista *Verve*, Tériade, que, a partir do uso da técnica do *pochoir*, preservou-lhes a possibilidade de enxergar em muitos dos guaches recortados de Matisse, ameaçados pelo desbotamento, o frescor e a luminosidade, que foram uma marca obsessiva em sua criação.

Adrien Maeght, filho de Aimé Maeght, que, juntamente com Bonnard e Matisse, formava um trio de idéias muito afinadas sobre arte, ao comentar o trabalho de publicação de seu livro

Apparente Facilité (memórias de Lydia DelectorsKaya, modelo e assistente do mestre dos guaches recortados), ressalta o temor de Matisse quanto à incompreensão de seu trabalho com os recortes: J'ai peur, écrivait-il, que les générations futures ne voient dans mon travail qu'une apparente facilité...

O temor se revela de todo infundado. Em primeiro lugar, porque a mesma disciplina de composição das obras das fases anteriores aqui permanece. Ele próprio estabelece um traço de união entre os períodos, ao dizer:

Não há ruptura entre os meus quadros antigos e os meus recortes; simplesmente atingi, com mais absoluto e mais abstração, uma forma decantada até ao essencial e conservei do objeto que outrora apresentava na complexidade do seu espaço, o signo suficiente e necessário para o fazer existir na sua forma própria e para o conjunto em que o concebi. (GUICHARD-MELLI, s/d., p. 157-158)

A rigor não há discrepância entre as diferentes fases de sua trajetória artística, pois também quanto aos temas são eles recorrentes em sua maioria.

É o caso de se pensar na vocação interartística da obra de Matisse que, em vários momentos, utilizou o discurso da pintura para a captação da linguagem de outras artes irmãs como a música e a dança, e a literatura, quer através da ilustração de obras poéticas como as de Ronsard e Mallarmé, quer por meio dos textos por ele mesmo compostos para o álbum Jazz.

A auto-referencialidade, ponto de apoio da arte moderna, expande-se em seu proceder artístico até os limites da intersemiose. Esta prática parece remeter a uma nostalgia da fonte em que as musas se reuniam ao pé do monte Hélicon.

A Tristeza do Rei não desmente esta tendência e foi aqui alvo de uma tentativa de análise que contemplou aspectos gestálticos, semiológicos, iconográficos e estéticos, restando-lhe naturalmente

– muitas outras fecundas possibilidades de entendimento, contidas na abertura da ambiguidade. Esta criação de Matisse possui a virtude de exaltar a simplicidade, fonte do perene, que liga o humano ao eterno. Na biografia sentimental que escreveu sobre Flaubert, Maupassant reafirma a possessão que a literatura exercia sobre seu mentor nas letras, destacando-se aqui o paroxismo da cena final: Um dia, enfim, tombou fulminado ao pé de sua mesa de trabalho, morto por ela, a Literatura, morto como todos os grandes apaixonados que sua paixão sempre devora. (MAUPASSANT, 1990, p. 37) Matisse pertence à linhagem dos artistas à la Flaubert, como se depreende do acompanhamento de seu trajeto na arte e também da auto-definição que faz a partir do modelo picassiano:

Tout ce que j'ai fait, cela a été dur, j'ai lutté et travaillé, tout ce que je possède je l'ai acquis. Picasso lui est venu au monde en sachant dessiner, il était drôle et chaleureux, moi je suis resté dans mon coin, j'ai toujours été seul avec le travail... (MATISSE in Têlêrama, s.d., p. 74)

Sua poética de composição guiou-se por um conceito inarredável: a sacralização da estética e, por isso, o sintagma “arte religiosa” soava-lhe pleonástico, como se observa em:

Tout art digne de ce nom est religieux. Soit une création faite de lignes, de couleurs: si cette création n'est pas religieuse, elle n'existe pas. Si cette création n'est pas religieuse, il ne s'agit que d'art documentaire, d'art anecdotique... qui n'est plus de l'art. Qui n'a rien à faire avec l'art. Qui vient à une certaine époque de la civilisation, pour expliquer et démontrer aux gens sans éducation artistique, des choses qu'ils pourraient remarquer sans qu'on ait besoin de le leur dire. (FOUCARDE, 1972, p. 267)

Como não estabelecia diferença entre ambas, tomou as duas como “musa consolatrix”, daí, talvez, a unção com que se referia a seu trabalho com os guaches recortados.

BIBLIOGRAFIA

"A divers interlocuteurs, sur la chapelle de Vence". In: FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1972. p. 267.

"A Psicopatologia do Rei Saul". In: BÜCHMANN, Christina e SPIEGEL, Celina. (ORGS.) p. 135.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie Garnier, s/d.

FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1972. p. 321

GUICHARD-MEILI, Jean. *Matisse*. Lisboa: Editorial Verbo, s/d.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth. (Org.) *Dicionário de música*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.179.

Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262. Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOURCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262. Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOUCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262. Lettres sur la chapelle de Vence". In: FOURCARDE, Dominique. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et arts, 1972. p. 262.

NÉRET, Gilles. *Henri Matisse Recortes*. Lisboa: Benedikt Taschen, 1998.

MANNERING, Douglas. *A Arte de Matisse*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, s.d.

MAUPASSANT, Guy de. *Gustave Flaubert*. Tradução de Betty Joyce. Campinas: Pontes,

1990. PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 700.

Télérama. Les Hors-série: Matisse. Une si profonde légèreté ... Paris: Télérama, s.d.p. 8-19.

O POETA ANTÔNIO BANDEIRA

A conferencista:

Profa Dra Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez

Angela Gutiérrez construiu sua vida acadêmica na Universidade Federal do Ceará, onde se graduou em Letras, cursou Mestrado em Educação, exerceu o magistério em literatura, realizou pesquisas, especialmente sobre Ensino de Literatura, Alencar, Machado, Vargas Llosa, Euclides e o tema de Canudos, e participou da gestão universitária, como coordenadora-fundadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, diretora-fundadora do Instituto de Cultura e Arte-ICA e diretora da Casa de José de Alencar.

É mestra em Educação, pela UFC, com dissertação sobre *O caráter reprodutor do Ensino de Literatura nos Cursos de Letras* e doutora em Letras pela Universidade Federal do Minas Gerais, com a tese *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina* (Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996). Cumpriu pós-doutorado na mesma instituição, desenvolvendo a pesquisa *O retrato do Conselheiro: as múltiplas faces do beato de Belo Monte*. É membro da Academia Cearense de Letras desde 1997 e diretora cultural da entidade; sócia efetiva e segunda vice-presidente do Instituto do Ceará, desde 2013; membro da Associação Brasileira de Bibliófilos e da Sociedade Amigas do Livro, SAL.

Publicou as obras: *O mundo de Flora* (Prêmio Estado do Ceará), romance, 1990; segunda edição pela Coleção Vestibular da UFC, em 2007); *Canção da menina*, coletânea de poemas, 1997; *Avis rara*, coletânea de narrativas, 2001; *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*, romance, 2006; *Os Sinos de Encarnação* (Prêmio Osmundo Pontes), coletânea de contos, 2012; organizou a obra

Iracema, lenda do Ceará 140 anos (edição bilíngue comemorativa dos 140 anos de publicação do romance de Alencar, em colaboração com Sânzio de Azevedo), além dos livros *Homenagem aos 60 anos da Revista Clã*, com Vera Moraes e Ana Remígio Osterne e *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos*, em parceria com Vera Moraes, e *Bandeira: verso e traço*, com Estrigas, e outros mais. Publica artigos em revistas e coletâneas de ensaios, ministrando conferências no país e no exterior sobre sua obra e sobre temas de suas pesquisas: Antônio Conselheiro, Vargas Llosa, Machado, Alencar, Fortaleza, Thomaz Pompeu, entre outros.

Seu *plus*? Ser filha de Luciano Cavalcante Mota, sábio intelectual e apreciador de artes, hoje habitante de sua saudade, e de Angela Laís Pompeu Rossas Mota, guardiã da memória da família e da cidade de Fortaleza; ser casada com o médico Dr. Oswaldo Augusto Gutiérrez Adrianzén, respeitado nefrologista, com quem tem três filhos – Oswaldo Filho, Daniel e Angela Laís e sete netos.

O poeta Antônio Bandeira¹

Angela Gutiérrez

Em 1961, no hoje Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Bandeira pinta belos painéis a óleo, diante de assídua platéia de artistas e amantes das artes que mantém sob intenso fascínio e deslumbramento.

Dedica um desses painéis, intitulado “Cidade Queimada de Sol”, singularíssimo no seu vibrante encarnado, à cidade natal, Fortaleza. Na mesma ocasião, divulga um poema à sua cidade com igual título. As duas linguagens, a poética e a pictórica, integram-se, assim, na expressão artística desse cearense do mundo.

1 Este texto tem como base a análise introdutória que publiquei no livro GUTIÉRREZ, Angela, ESTRIGAS (Organização). *Bandeira, verso e traço*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

Alguns textos escritos por Bandeira, em prosa e poesia, atuam como legendas de seus textos em desenho e pintura - caso específico de “Cidade Queimada de Sol”-, e constroem uma poderosa teia de significações, em que uma arte enriquece a outra, permitindo uma leitura plural de sua obra, ao multiplicar as significações através da mistura de substâncias e formas artísticas.²

Se o painel citado explode em cores ígneas e o título reforça o esplendor do sol que ilumina Fortaleza, o poema sugere a imagem do fogo na fundição do pai, expandindo-se para a fusão de raças na cidade:

*Ofereço
cadinho de ferro e bronze
(uma lembrança de meu pai)
cadinho de corpo e alma
esse cadinho de raças
Fortaleza*

Em *La verité en peinture*, Derrida, a partir de uma citação de Cézanne — “Je vous dois la verité en peinture, et je vous la dirai”³ — reflete sobre a questão de *dizer* a pintura. Os múltiplos sentidos que Derrida encontra no enunciado performativo de Cézanne exemplificam a riqueza de possibilidades significativas advindas da relação entre o pictórico e o verbal. O *dizer* a pintura, para o ensaísta, pode significar: traduzir a pintura em palavras, ou interpretar a pintura, no múltiplo sentido de representar (encenar), de explicar o sentido, de tirar indução ou enunciar presságio.

2 Eneida, em depoimento transcrito por Estrigas [ver *Antônio Bandeira, a permanência do pintor*. Fortaleza: Imprensa Universtária, 2001, p. 60], revelado importante sobre a relação pintura-escrita em Bandeira: “Seus quadros surgiam de uma linha poética da qual tomava nota e pregava na parede, dali nasceria um quadro: uma favela, uma cidade, um pedacinho do Ceará, que ele tanto amava”

3 Jacques Derrida. *La verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, p.13

A famosa expressão de Horácio – “ut pictura poesis” - evoca a aproximação entre as artes da pintura e da escrita na Antiguidade. No entanto, a interrelação entre o texto pictórico e o texto escritural dá-se, especialmente, com a arte bizantina religiosa, através de legendas em pinturas: “les mots se soumettent docilement au pouvoir évocateur de l’image”⁴. No Ocidente, a partir dos séculos XIII e XIV, aparecem epígrafes embaixo dos afrescos, para explicar e comentar os conjuntos retratados. No século do ouro mineiro, conforme nos dá notícia Affonso Ávila⁵, os trabalhos de iluminura e bordadura caligráfica de textos, as inscrições em madeira e em pedra das obras de arte, as letras dos estandartes e emblemas, e até um poema-exposição de Francisco Xavier da Silva, o *Emblema do Sol Mitra*, apresentado em desfile de um carro triunfal, continuam no Brasil a tradição medieval da relação verbal-visual.

No final do século XIX e início do século XX, na vigência da *belle époque*, a encruzilhada de movimentos artísticos e estéticos europeus favorece a vizinhança entre as diversas formas de arte, em especial, entre a pintura e a literatura. Cubismo, futurismo, expressionismo, construtivismo, dadaísmo, surrealismo se contaminam, encontrando-se na vertente única de movimentos de ruptura e vanguarda. No Brasil, o modernismo dos anos 20 também assimila essa combinatória e se resolve através de patente contigüidade entre pintura e literatura⁶. No Ceará dos anos 40, duas associações de grande repercussão cultural nascem irmãs,

4 Charles Sala. La signature à la lettre et au figuré, *Poétique*, Paris, n.69, fev.1987, p.119.

5 Affonso Ávila. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2ª ed. rev. São Paulo:Perspectiva, 1980, p.197-233.

6 Ver tema da relação pintura e literatura em Angela Gutiérrez. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Fortaleza: Edições UFC, 1996, p.125-153.

filhas da mesma inquietude artística – a Sociedade Cearense de Artes Plásticas, mais conhecida pela sigla SCAP (sucedeânea do Centro Cultural de Belas-Artes-CCBA, a que se filiaram Aldemir Martins, Bandeira, Raymundo Cela, Jean-Pierre Chabloz, Baratta, entre outros) e o grupo Clá, constituído pelos mais relevantes nomes da cena literária no Ceará do século XX⁷ -, e nelas se integra Bandeira; na primeira como membro efetivo e, na segunda, como simpatizante e eventual participante.

Estrigas lembra que: “A convivência artística entre os pintores [da SCAP] era intensa e partilhava com o movimento similar dos jovens escritores que se aglutinariam sob a denominação de grupo Clá.”⁸ Assim, recordemos, ainda com Estrigas, que a primeira realização desse grupo literário foi, em 1944, a exposição *Pintura de Guerra*, com participação de vinte quadros de Bandeira, alguns deles como ilustração de poemas de Aluizio Medeiros, membro de Clá. Aliás, posteriormente, Bandeira ilustra outros livros, como *A Cidade: suíte de amor e secreta esperança*, de Homero Homem, *Borboleta amarela*, de Rubem Braga, *Viola de bolso*, de Carlos Drummond de Andrade.

À época em que Bandeira pinta e escreve “Cidade Queimada de Sol”, o cronista Milton Dias saúda-o como “o colecionador de crepúsculos”, aquele que transforma “tudo em cor, levado pela poderosa capacidade criadora tão cedo revelada, servido por um

7 Aluizio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Antônio Martins Filho, Artur Eduardo Benevides, Braga Montenegro, Eduardo Campos, Fran Martins, Joaquim Alves, João Clímaco Bezerra, José Stênio Lopes, Lúcia Fernandes Martins, Milton Dias, Moreira Campos, Mozart Soriano Aderaldo e Otacílio Colares e, posteriormente, Cláudio Martins, Durval Aires, Pedro Paulo Montenegro. Ver, para maior conhecimento do Grupo e da Revista Clá: Vera Lúcia Albuquerque de Moraes. *Clá – trajetória do Modernismo em Revista*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

8 Estrigas. Op. Cit., p. 20.

permanente sentido do poético”⁹. Anteriormente, em 1945, nos primeiros anos da carreira de Bandeira, Mário Baratta, reconhecido líder do movimento de renovação artística que deu nascimento à SCAP, já percebera o caráter poético das pinturas do artista: “O que mais existe nos trabalhos de Bandeira é poesia, esta sim perene. Bandeira poetiza tudo que trata”¹⁰.

Fora do circuito cultural cearense, Odorico Tavares saúda o artista cearense, em catálogo de exposição de Bandeira na Bahia, observando sua poeticidade: “Veja-se sobretudo este grande poeta que não precisa de palavras para fazer poesia porque ela está em toda a sua obra, nos seus volumes, nas suas formas, nas suas cores. Em cada quadro seu”¹¹. Entre os críticos nacionais, Sérgio Milliet também encontra a mesma característica na obra de Bandeira: “A pintura de Bandeira é profundamente lírica. E sua mensagem comunica-se com espantosa facilidade, de imediato, como certos versos que parecem obscuros, mas que sem hesitação, nem necessidade de explicações, sentimos em sua beleza profunda”¹².

Ao longo de sua vida artística, no entanto, “o poeta que não precisa de palavras para fazer poesia” revela possuir também o dom da palavra, através de inúmeros depoimentos concedidos a jornalistas e críticos de arte e de cartas a amigos, destacando-se o famoso depoimento de 1960, página de memórias líricas, que assim se inicia: “Primeiro me deram de presente as nuvens, depois uma sunga de veludo vermelho, e aí começou a nascer uma liberdade imensa”¹³.

9 Milton Dias. O colecionador de crepúsculos, *Clá*, Revista de Cultura, Fortaleza, n.20, out.1964, p.107.

10 Apud Estrigas. Op.cit., p.24.

11 Ibidem, p.53.

12 Ibidem, p.47.

13 Antônio Bandeira. Depoimento, *Clá*, Revista de Cultura, Fortaleza, n.20, out.1964, p.93.

Entre ‘o-que-poderia-ter-sido-e(ainda)-não-foi’ de Bandeira, citamos o “Roteiro ilustrado de Bandeira para um filme sobre ele”¹⁴, em que o artista experimenta literalmente, a associação palavra-imagem ao intercalar pequenos desenhos e textos a seu depoimento de 60, acima citado, na construção de *story-board* de um filme até hoje não realizado e que reuniria, assim, imagens em movimento e palavra poética¹⁵.

De seus projetos literários não publicados, há alusão a um texto autobiográfico - que Eneida, após a morte inesperada de Bandeira, anuncia ter em seu poder ¹⁶. Se vier, um dia, à luz, deverá fornecer mais dados não só biográficos como sobre a arte de escrever do pintor-poeta. Outro texto de Bandeira inédito - *Árvore da infância* -, de 1962, reitera a importância da palavra nas experiências artísticas do pintor. Na apresentação do texto narrativo, intitulado “O livro nasceu da morte da árvore”, Bandeira ressalta:

Não sei se as linhas que ides ler serão propriamente um romance [...] Parece que escrevi memórias, memórias de pessoas esquecidas que tiveram histórias simples [...] Faço questão de dizer que o livro nasceu da morte da árvore [...] levaram meu flamboyant, me deram um livro. Este livro devia ser uma pintura. Mas às vezes a gente não faz o que quer.”¹⁷

14 Ver reprodução em Estrigas, Op. Cit., p 79 – 85 e no livro *Antonio Bandeira (1922-1967)* .apres. Max Perlingeiro; Rio de Janeiro:Pinakothek, 2006, p.82-83.

15 Como informação que reafirma a disposição de Bandeira ao uso de diferentes formas de arte para expressar-se, resalto a participação do artista, como protagonista ao lado de Maria Fernanda, no filme *Périphérie*”, com texto e direção de Flávio Carvalho, direção de fotografia de Pietro Maria Bardi, rodado em uma favela de São Paulo. Ver *Antonio Bandeira (1922-1967)*, Op, Cit.,p,18 e 19.

16 Apud Estrigas, p.60.

17 Em cópia de manuscritos datilografados.

Esta declaração reafirma a estreita ligação entre suas expressões artísticas nas duas formas: a literária e a pictórica. Se o livro deveria ser uma pintura e realizou-se como literatura e se tantas outras vezes seus impulsos artísticos se atualizaram em pintura, o pincel e a pluma são instrumentos que servem a seu sentido do poético, confirmando o que disse Baratta: “Bandeira poetiza tudo que trata”.

A Universidade Federal do Ceará, que reconheceu o pintor poético, desde 1961, com a exposição de suas pinturas na inauguração de exposições individuais no MAUC, com a aquisição de belo e importante acervo do artista e com a criação da Sala Permanente Antônio Bandeira¹⁸, revela, agora, o poeta pictórico, através da publicação de seus poemas.

Os poemas que forma a coletânea¹⁹, tal como os desenhos que os acompanham nesse livro, parecem estudos ou fragmentos de obra maior que, na realidade, constitui-se no grande tecido do conjunto da obra de Bandeira. Assim, muitos dos poemas e desenhos que compõem esse livro não são textos acabados e nem chegaram a ser preparados pelo autor para publicação ou exposição, mas se instituem como preciosos documentos para os apreciadores da arte de Bandeira, na escrita e no desenho.

Na coletânea, que consta de 53 poemas, alguns temas sobressaem por sua insistente presença, como o da vida de artista na França, algumas vezes coexistindo com o tema de ser estrangeiro nesse país. Além de alguns poemas escritos em francês, entre eles, “*La nuit si belle sans rien*”, “*C’est drôle en regardant la man-*

18 Em 22 de dezembro de 2003, durante a gestão René Barreira, por esforço comum do Instituto de Cultura e Arte da UFC – ICA e do Museu de Arte da UFC-MAUC, dirigidos, respectivamente, por Angela Gutiérrez e Pedro Eymar Barbosa, as Salas Antônio Bandeira e Raimundo Cela, que estiveram fechadas por vários anos devido a problemas técnicos, foram reabertas ao público.

19 Ver nota introdutória à coletânea: “Dos manuscritos à coletânea”.

sarde”, “Pourquoi ne pas avouer en grand cafard”, vários outros revelam fragmentos da vida de Bandeira em Paris: “A mansarda”, “Sou vagabundo na França”, “Hora do almoço no Mont de Pieté a gente tem a”, “Os emigrantes”, “Charlotte coitadinha”.

O primeiro, que abre o acervo, projeta a imagem da habitação tipicamente parisiense, situada nos altos de antigas mansões, já decantada por outros poetas e artistas que sofreram a umidade do inverno e o sentimento de confinamento entre quatro paredes das também chamadas águas-furtadas. Mas, no sofrimento que provoca, diz o poeta, “a mansarda, refúgio dos homens e dos ratos, purifica a gente”²⁰.

Dentre suas criações no mesmo tema, o poeta Antônio Bandeira exercita sua sensibilidade poética através de versos-quase-piadas, sublimando pelo humor os sofrimentos provocados pela moradia miserável, mas situada em posição superior pela altura em que se encontra:

*C'est drôle en regardant la mansarde
je trouve les autres maisons si petites.
É gozado!*

De igual maneira, converte a pobreza em nobreza, na auto-ironia de:

*Hora do almoço no Mont de Pieté a gente tem a
impressão que estão servindo a mesa, ouvindo o
tinido argentino dos talheres Luís XV,*

20 Em depoimento concedido a Waldir Ayala e publicado no *Jornal do Brasil*, em 1969 (ver transcrição de excertos no livro *Antonio Bandeira (1922-1967)*, anteriormente citado, p.24-26), Bandeira, ao falar de sua vida em Paris, constrói frases e até parágrafos inteiros que dizem em prosa o que o artista diz em versos em poemas desta coletânea, como por exemplo, ao falar da mansarda em que viveu e manteve seu atelier no Quartier Latin: “A mansarda era um mundo. Refúgio de homens e de ratos, purificava a gente. [...] Olhando a mansarda sentia que as outras casas eram todas pequenas.”

Em “Sou vagabundo na França”, Bandeira expande a noção de estar nesse país para a de ser, em qualquer lugar, o vagabundo, aquele que o é porque ama a vida e a arte:

*Sou vagabundo porque quero a liberdade
creio no sol
na revolta dos humildes
no vinho bem bebido
na mulher amada*

*Sou vagabundo porque respeito minha arte
chicoteio os burgueses
fujo dos falsos jantares
Sou eu ou o sujo o vagabundo*

Alguns poemas, como o que se segue, retratam a sensação de ser estrangeiro em Paris. Em “A mão do estrangeiro no ar”, o poeta aproveita o verbo tão expressivamente parisiense - *s'emerder* -, para especificar a sensação de ser *l'autre*:

*A mão do estrangeiro no ar
o cigarro na mão
A cabeça do estrangeiro
sozinha
que se emerda
A comida do estrangeiro
na merda do restaurante
O estrangeiro
comendo
que se emerda*

Outros poemas surgem como uma poética do artista:

*Criar seres que não existem
misturar o céu com a terra
Falar ao homem numa nova linguagem
ou não falar língua nenhuma
Enviar u'a mensagem aos contemplativos.*

O tema se expande em outros poemas, como “Poema artístico”:

*Pintando espalharei pelo mundo
toda minhalma observadora,
mostrarei aos povos as minhas lágrimas
e também as dos que sofrem[.....]e me redimirei dos meus pecados
encontrando na Arte a morada dos deuses.*

Em “Cubismo”, mostra a perplexidade do artista às voltas com o mundo fragmentado que essa escola oferecia a seus olhos:

*O mundo é confuso
o mundo é quadrado quebrado
[...]
Eu corro louco, louco
me ferindo nas arestas
do mundo.*

Em alguns poemas, Bandeira reflete sobre a condição de artista e de poeta, como no “Poema da explicação”, comovente em seu depoimento impregnado de humildade:

*Meu pai, homem que é artista
precisa entender a vida.
É por isso que ando por aí afora
procurando os sentimentos.
É preciso que desbulhe o mundo...
É preciso que ame, que ria, que chore,
senão eu nada sinto.
[...]
Busco as emoções – filhas da Vida,
em nada me excedo.*

E, ainda, em “Poema do amor vindo”, em que assume sua condição de poeta:

Eu era um poeta descrente que não aceitava no amor

[...]

Pobres dos poetas que não crêem no amor.

Ele vem até nos seios duma menina, em formato de flor.

Eu sou um poeta crente que acredita no amor.

[...]

Diferentemente de alguns poemas sintéticos e de tom distanciado pelo humor, de que são exemplos “C’est drôle en regardant la mansarde” e “Hora do almoço no Mont de Pieté a gente tem a”, nosso Bandeira, ao tratar de temas amorosos e intimistas, constrói poemas mais longos e de intensa força lírica, como “Amor de anjo sob o luar”, de que transcrevemos uma estrofe:

Na rua clareada senti vontade de amar a menina-anjo,

Amar sem tocar nas carnes angélicas da menina,

Amar somente a carícia branca de carne e lua,

Amar um amor de poeta puro, claro e bom.

No poema “La nuit si belle sans rien”, o minimalismo revelado em versos curtos e na predominância de substantivos, cria intensa sensação de vazio que a palavra *rien* reforça e a alternância das palavras *nuit* e *matin* fazem perdurar no tempo.

La nuit si belle sans rien

La nuit vue de ma fenêtre au matin

la nuit

le matin

un mélange sur la terre

Les portes de la ville sont fermées

pas des hommes

pas des filles

dans les rues

le mélange qui s’envole avec les nuages

sans bruit sans rien

la nuit

le matin

Dos poemas que cuidam de sua compaixão pelos que sofrem, tema recorrente do poeta Bandeira, destaca-se “Eu vi a mulher do Nordeste namorando o mar”:

*Para dar mais beleza ao namoro da mulher e o mar
imaginei ali brancas gaivotas
porque ela só conhecia os passarinhos do sertão.*

*As gaivotas não vieram
as do meu desejo não podiam voar o azul do Universo
Somente pássaros negros cruzavam o espaço
e o suicídio verde, bem fundo, estendia para ela
os braços num apelo para a morte.*

Entre os poemas que tratam de recordações e retratos da infância, lembro “Poema que se foi”, singelo na recriação da linguagem infantil:

*Tempo de infância
quando brincava
como era bom!*

.....
*A poesia era única
gente pulando
correndo, cantando
levando peia
para se ajeitar
como gente grande*

.....
*A vida era inocente,
da nossa idade
brincando com a gente
e a gente com ela.*

E, ainda, o poema cheio de nordestinidade, talvez aguçada pela saudade - “Lá vai eu no trem”:

*Da janela do vagão
corre o mundo.
Eu vou correndo pelo mundo
no vagão.
Velha, segure bem o pote!
Menino, tange o jumento,
olha as brasas!
Moça bonita olhando,
será para mim, meu Deus?*

Assim, da vida na França à vida no nordeste, dos sentimentos de criança – quando “a vida era inocente” – às dores do amor-paixão, da reflexão universalista sobre a arte à compaixão pelos que sofrem, os temas poéticos de Antônio Bandeira retratam um “poeta puro, claro e bom”. Um poeta que deseja “falar ao homem numa nova linguagem” e “colher pelo mundo afora os sentimentos da poesia”.

Junto aos poemas publicados, vêm a público 83 desenhos inéditos apresentados pelo mestre Estrigas, que neles ressalta a presença de paisagens e, especialmente, de figuras humanas, em “um jogo múltiplo no monólogo e diálogo artístico”, revelando “Antônio Bandeira, o bom desenhista [...] Carvão, lápis, nanquim, etc, pela suas mãos transformavam-se em manifestações de arte, em peças de boa qualidade artística”.

Nos 53 poemas de Bandeira que compõem essa coletânea, encontramos, ao lado de criações bem elaboradas, poemas que talvez estivessem em hibernação, esperando tomar vida definitiva em futuras pinceladas poéticas. A leitura dos “poemas de gaveta” de Bandeira nos permite conhecer os sentimentos e a sensibilidade literária de nosso pintor maior e nos enriquece com momentos de cintilações poéticas.



De jure do mundo
em o mundo
Eu sou sempre o mundo
no mundo
Vilhos, jovens, todos juntos
Admirar, reconhecer
e o mundo
e o mundo
e o mundo

...dos sentimentos
da dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor

... dos sentimentos
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor

... dos sentimentos
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor
... a dor do amor



Rua João Cordeiro, 1285
(85) 3253.2222 • Fortaleza-CE
www.expressoagrafica.com.br

FILIADA À CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO

EXPRESSÃO
GRÁFICA
EDITORA



Literatura e Outras Artes
foi composto em caracteres Adobe Garamond Pro (miolo)
e Humnst777 BT (títulos) e impresso
sobre papel offset 75g pela Expressão Gráfica para
a Academia Cearense de Letras em 2015.

2001 - A Produção Literária
do Ceará

2002 - Modernismo - 80
anos

2004 - Literatura Universal

2005 - Panorama Literário

2006 - A Mulher na Literatu-
ra: criadora e criatura

2007 - Literatura Portuguesa
e Brasileira

2007 - Mito e Literatura

2008 - Machado de Assis

2009 - José de Alencar e Eu-
clides da Cunha

2010 - Rachel de Queiróz:
cem anos

2011 - Literatura e Viagem

2013 - Literatura e Outras
Artes

2014 - Literatura e História

2015 - Iracema - cento e cin-
quenta anos

Regina Pamplona Fiuza
Diretora Administrativa

Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias
Literatura e Outras Artes Literárias

APOIO:

